APRENDER E INVESTIGAR EN PINTURA 1

la puerta del libro

Título: Aprender e investigar en Pintura 1

Coordinación
Consuelo Vallejo Delgado

Autores
Jesús Díaz Bucero
Mª Reyes González Vida
Miguel Ángel Moleón Viana
Miguel Peña Méndez
Luís Ruíz Rodríguez
María Dolores Sánchez Pérez
Consuelo Vallejo Delgado

Diseño y maquetación
César González Martín

Imagen de portada
Trabajo escolar de Sara Delgado (5 años)
Esta portada puede ser intervenida, completándola
por el método de proyección de imágenes a partir de las manchas

Edita
La Puerta del Libro & Editorial La Desclosa
C/ Diputació 132, 08015 Barcelona

Imprime
Gráficas La Paz, Torredonjimeno (Jaén)

ISBN
978-84-96591-29-5

Depósito legal
B-3988-2017

© Textos e imágenes: los autores

Financiado como Proyecto del Programa de Innovación y buenas prácticas docentes.
PID- 14-33. Materiales y Métodos para desarrollar la docencia en Pintura I.
Unidad de Innovación Docente. Universidad de Granada

APRENDER E INVESTIGAR EN PINTURA 1

Jesús Díaz Bucero
Mª Reyes González Vida
Miguel Ángel Moleón Viana
Miguel Peña Méndez
Luís Ruíz Rodríguez
María Dolores Sánchez Pérez
Consuelo Vallejo Delgado

la puerta del libro

INDICE

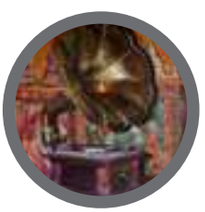
PRESENTACIÓN 7

MATERIALES BÁSICOS 9

PARA COMENZAR A PINTAR FORMATO, COMPOSICIÓN, LUZ 11
Luís Ruiz Rodrigo

ASPECTOS BASICOS DE COLOR 21
Miguel Peña Méndez

- LIMPIEZA DE PINCELES.
- INFORMACIÓN DE INTERES SOBRE LOS COLORES AL OLEO.
- SELECCIÓN DE PALETAS 27



NATURALEZAS MUERTAS. LA MAGIA SECRETA DE LAS COSAS 31
Jesús Díaz Bucero

PROCESOS DE REALIZACIÓN DE UNA OBRA PICTÓRICA DEL NATURAL A PARTIR DEL CLAROSCURO, Y A PARTIR DE LA MANCHA 37

FONDOS COLOREADOS Y PINTURA AL OLEO. TRABAJOS DE RESOLUCIÓN RÁPIDA
Mª Reyes González Vida 11

CONSEJOS PRÁCTICOS SOBRE EL TENSADO DEL LIENZO AL BASTIDOR Y LAS IMPRIMACIONES 19

LENGUAJE PICTÓRICO; EXPRESIVIDAD Y EXPRESIÓN
Consuelo Vallejo Delgado 53

PROPUESTAS EXPERIMENTALES ESPONTANEIDAD, AZAR Y MATERIALES 61

ESTRATEGIAS CREATIVAS PARA ENSEÑAR PINTURA EL EJEMPLO DEL "RETRATO CARNAL"
Miguel Ángel Moleón Viana 63

LECTURAS SOBRE ARTE Y DOCUMENTACIÓN DE PINTURA CLÁSICA Y ACTUAL 67

EL TRABAJO FINAL
Mª Reyes González Vida / Consuelo Vallejo Delgado 69

EPÍLOGO.
SEIS CONSEJOS QUE OLVIDAR
María Dolores Sánchez Pérez 75

PRESENTACIÓN

I. VAHO EN LOS CRISTALES (POR QUÉ PINTAMOS)

Siempre que hay vaho en los cristales encontramos una mano recorriéndolo, trazando garabatos y líneas con los dedos. A veces se dibujan palabras, o un corazón atravesado con su flecha, o débiles líneas arañadas con las uñas. Otras veces se sigue un reflejo, su contorno, hasta que la imagen aparece simplificada en forma de signo. Ocurre lo mismo que con la arena de la playa, o nuestras huellas sobre la tierra; siempre hay una mano o un cuerpo que quisiera atravesar la materia, jugueteando con ella, quizás para derramarse un poco sobre las cosas, poseerlas para pervivir en el tiempo o, sencillamente, para decir algo; comunicar.

La pintura tiene que ver con todo esto; ese (per) seguir -no se sabe bien qué- siguiendo un instinto. Poco a poco la huella quiere ser más exacta, equivaler a lo invisible, ser parte de nosotros, y hacerse duradera. Se graba la piedra, los troncos de los árboles, se garabatea con carbón cualquier cosa: paredes, superficies vegetales, las rocas... La traslación entre los sentimientos invisibles y la posibilidad de hacerlos visibles, ese débil hilo que va desde el interior hacia fuera, se ha hecho a lo largo de la historia y en cada sociedad de mil maneras diferentes. Cuando los seres humanos cazaban bisontes, los imaginaban y proyectaban en las cuevas. También los colores de la naturaleza y los animales se transformaron en máscaras pintadas sobre el rostro y el cuerpo, o cenefas sobre la ropa y la arcilla. Hubo aureolas doradas sobre los muros fríos de los templos, tablillas, sarcófagos o estatuas gigantes decoradas con el brillo de la eternidad. Se simularon ojos y sonrisas como si fueran nuestros espejos, y cuerpos desnudos, o vestidos según la época. Se pintaron triunfos y derrotas, alegorías y cuentos. A veces la imagen parecía suplantar la realidad, pero siempre la inventaba, con formas y colores sobre algún soporte que la luz envuelve, atraviesa o refleja, atrapando sensaciones. Por eso, también, la pintura recreó su propia superficie, y en el arte último (como en oriente) se acercó al límite de su vacío. Un hilo invisible conecta los ojos y la mano hacia lugares que penetran la distancia de lo que vemos, y también de lo que no vemos. Así, el arte, la pintura, se hace siempre necesaria.

II. HACIA EL SECRETO (PARA ENSEÑAR Y APRENDER A PINTAR).

Sería imposible definir la pintura de una única manera; sus posibilidades como lenguaje son múltiples y cambiantes. Por lo tanto, cualquier comienzo para enseñar o aprender pintura es sólo una parte, incompleta y provisional, para llegar a comprenderla. El aprendizaje de elementos fundamentales, compositivos, de color, materiales y técnicas procedimentales se hace necesario en el inicio de la práctica de la pintura, junto a la aproximación a los diferentes lenguajes pictóricos, y la expresión de las emociones.

Como ocurre en cualquier materia o área de conocimiento, para enseñar y aprender pintura se necesita atender tanto al nivel del aprendizaje como a la necesidad de despertar el interés por investigar y explorar el medio. Sólo desde la curiosidad y la experimentación se puede llegar a un conocimiento auténtico, consolidado no por la repetición o memorización de contenidos o fórmulas, sino por el descubrimiento de respuestas y soluciones. Por ello, estas páginas son sólo un complemento a las actividades y proyectos que se realizan en el taller de pintura y al trabajo personal y autónomo del alumnado, un apoyo para que la enseñanza pueda desarrollarse con calidad y entusiasmo. Las propuestas que presenta están basadas en la experiencia investigadora y docente de sus autores, profesores de Bellas Artes, pero no se trata de un manual completo de pintura, ni sustituye a ellos, sino de un texto de apoyo formado por capítulos que siguen enfoques metodológicos muy diferentes, aunque complementarios. Está ilustrado, además, con trabajos de los propios estudiantes, que ejemplifican los contenidos con un nivel adecuado para su comprensión, y sirven de guía y estímulo para la realización de las diferentes propuestas.

A cada autor-profesor le ha correspondido realizar uno o varios apartados, que engarzados bajo las cubiertas de este libro trazan un recorrido coherente. Se parte de algunas explicaciones sobre los formatos, siguiendo con una síntesis sobre la composición y la luz, y un repaso de los aspectos básicos de la naturaleza del color. Le sigue un capítulo dedicado a la importancia del tema, centrándonos en la naturaleza muerta, por su idoneidad como género para comenzar a pintar, haciéndose un recorrido histórico hasta su vigencia actual. Estos capítulos se completan con fichas sobre materiales, procesos y consejos prácticos, de consulta imprescindible por parte de los estudiantes de arte. En ellos pueden verse de manera muy sintética, algunos materiales necesarios para comenzar a pintar, preparaciones básicas de soportes, limpieza y conservación de utensilios, etc. Se sigue con un apartado explicativo de trabajos de resolución rápida sobre fondos coloreados, muy oportuno para de-

sarrollar la capacidad de observación del natural, explorar procedimentalmente la pintura y las mezclas cromáticas. Este capítulo se completa con dos fichas previas dedicadas a los procesos básicos de aprehensión del natural: a partir del claroscuro, y a partir de la mancha; y otra sobre los bastidores, el tensado del lienzo y las imprimaciones. Así, pasamos a la naturaleza pictórico-plástica de la pintura, las texturas y otros recursos procedimentales, experimentando con los diferentes lenguajes pictóricos a partir de procesos que amplían la mímesis del natural. A continuación se incluye un ejemplo -inusual- de metodologías y propuestas innovadoras que liberan y complementan la enseñanza tradicional de la pintura, atendiendo a los contenidos esenciales de manera distinta pero eficaz. También presentamos algunos ejemplos de trabajos finales, en los que se consigue poner en práctica los contenidos experimentados en las propuestas anteriores, pero con un acento especial en la libertad para aplicarlos y un mayor compromiso a nivel de expresión. Se aconseja la realización exposiciones, en el taller o en otros espacios expositivos, donde las obras entran en contacto con el espacio y el espectador. Y se concluye con una serie de consejos, verdaderos y útiles, que, paradójicamente, nos dice su autora, son para olvidar.

III. OTROS CAMINOS (MEDIOS Y FINES DE LA PINTURA)

Decía Picasso, el artista incansable que nunca dejó de encontrar, que "los pájaros no saben solfeo, y sin embargo inventan melodías". La sentencia puede parecer un dardo mortal, un alegato en contra de la posibilidad de la enseñanza del arte, pero no lo es. Aprender algo es siempre ese "hacer" que sólo uno mismo puede llevar a cabo, respondiendo a un instinto, una necesidad, pero también es recoger un saber que se trasmite. Así lo hacen los pájaros, y también el propio Picasso.

La enseñanza y el aprendizaje del arte (de la pintura en este caso) no están exentos de ciertos límites y dificultades, sólo superables desde una actitud abierta y reflexiva; responsable. Probar materiales y lenguajes, releer lo pasado y lo actual, motivados por el deseo de experimentar y expresarnos, conduce a nuevas trayectorias, otros caminos que logran ampliar el conocimiento, conscientes de que todos estos recorridos son siempre el medio, y no el fin. Sólo así podremos creer en lo que hacemos.

"La pelota que arrojé cuando jugaba en el parque aún no ha tocado el suelo"
(Dylan Thomas, ctdo. en la película "El lado oscuro del corazón")

Consuelo Vallejo Delgado
(Coordinadora de la edición)

MATERIALES BÁSICOS DE PINTURA

En general se habla de técnicas secas (lápices, ceras, pastel, etc.), al agua (gouache, acuarela, acrílica, etc.), técnicas grasas (óleo, temple graso, encaústica, etc), y "al fresco" (pigmentos y cal).

En el caso de la pintura al óleo se suele adquirir comercializada en tubos, aunque la pintura podría elaborarse con pigmentos y aceite. Para diluir el óleo, lo más común es mezclarlo con esencia de trementina (aguarrás), con aceite de linaza (purificado), o bien con una mezcla de ellos. También se pueden usar otros medios (aceite de nueces, trementina de venecia, etc.) Para las veladuras se usa una mezcla de barniz (puede elaborarse con esencia de trementina y resina dammar), aceite de linaza y esencia de trementina. El barniz se aplica también como protección final. Existen otros aditivos para óleo, como espesantes para realizar texturas, y secativos (secativo de cobalto) para acelerar el secado del óleo.

Hay otros tipos de pinturas. En el caso de la pintura al temple podemos elaborarla nosotros, mezclando pigmentos con látex (temple acrílico), o bien pigmentos con huevo -entero o sólo la yema- y aceite de linaza (temple al huevo). La pintura acrílica y plástica se puede adquirir ya fabricada. También existen otras pinturas como la encaústica, cuyo aglutinante se hace con una mezcla de cera de abeja y resina dammar disueltos en aguarrás.

PINCELES

Hay pinceles para acuarela y gouache, que suelen ser de cerda muy suave. Para óleo pueden ser duros o blandos, sintéticos o de cerda natural (marta). Tipos de pinceles para óleo según su forma: redondo, plano, lengua de gato, abanico. También hay pinceles de silicona,muy útiles para encaústica. ESPÁTULAS. Hay de diferentes tamaños y tipos. PALETINA para imprimaciones (brocha plana).

PALETA

Para mezclar pintura. En el caso del óleo suele ser plana y de madera. Hoy día existen paletas de metacrilato (blancas), desechables (de papel), etc.

OTROS MATERIALES

trapos para limpieza, jabón, tarros para disolvente, guantes, bata o ropa de protección, etc.

CABALLETE

Soporte para colocar el cuadro. Pueden ser de madera. También hay caballetes de campo, telescópicos (metálicos o de madera), de sobremesa, etc.

PARA COMENZAR A PINTAR: FORMATO, COMPOSICIÓN Y LUZ

LUÍS RUIZ RODRÍGUEZ

En este capítulo presentamos algunos conceptos básicos, de orientación "gestáltica", para comenzar a pintar. Aspectos como el formato o la composición de la obra, son esenciales para comprender la pintura, puesto que le sirven al artista, al unísono con el tema, para transmitir el mensaje que quiere comunicar; para expresarse. Estos conceptos básicos serán revisados, ampliados y cuestionados posteriormente durante el aprendizaje y la enseñanza de la pintura, para conseguir el nivel crítico necesario que posibilite una amplia formación artística.

LOS FORMATOS

Entre los elementos que constituyen la estructura de una obra pictórica en primer lugar estaría EL FORMATO, que vendrá definido por el tamaño y la forma que va a tener el cuadro. Éste podrá ser tan diferente como distintos pueden ser los formatos.

-El cuadro "nace" en el momento de la selección de su formato, en cuanto a tamaño y forma.

-El formato "contiene" al cuadro

-El formato marca, determina y condiciona el plano del cuadro y su espacio pictórico

Tipos de formatos:

-FORMATO CUADRADO. Forma contenida / Sin predominio de largo x alto / Muy equilibrado.

-CUADRADO EN ROMBO.- Cambio radical / Parece mucho más grande / Tensión hacia los vértices / Se escapan, se disparan.

-RECTÁNGULO PROPORCIÓN AUREA. "Divina Proporción" / Máxima armonía / Luca Paccioli: Diversos rectángulos armónicos.

-RECTÁNGULO EN POSICIÓN VERTICAL. Se eleva / Lectura hacia arriba / Gotizante / Espiritual / Místico.

-RECTÁNGULO EN POSICIÓN HORIZONTAL. Quietud / Evoca el horizonte / Serenidad / Silencio.

-ÓCULOS o TONDOS. Se supone la forma perfecta / Sin ángulos ni vértices / Sin principio ni fin / Arte cinético.

-ÓVALOS. Variantes de óculo.

-MEDIO PUNTO. Mas solemnidad / Conecta con la Arquitectura.

-FORMAS MIXTAS. Suma de varios formatos.

-FORMAS IRREGULARES. Pueden ser de muy diversas formas.

-DIPTICO. Unión de 2 soportes / Conexión entre ellos / Una sola unidad.

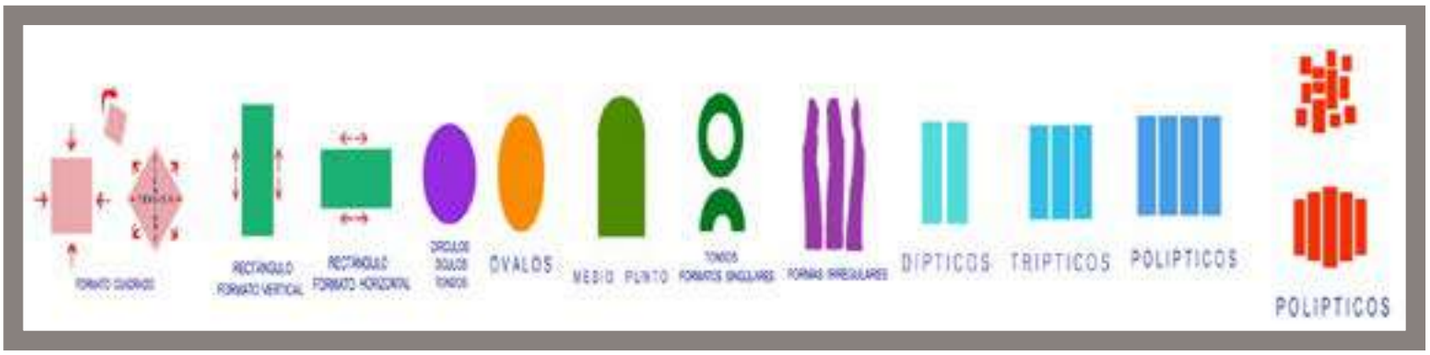
-TRIPTICO. Unión de 3 soportes / Pueden ser iguales / A veces el central es más grande y con mayor protagonismo.

-POLIPTICOS. Más de 3 soportes / Pueden ser ordenados o con distribución irregular.

LA COMPOSICIÓN

> "*Hay que desechar y contradecir esa falsa y vulgar opinión de que las reglas son cadenas para el genio, son cadenas solamente para aquéllos que carecen de él; como la armadura, ornato y defensa en los fuertes, es una pesada carga para los débiles, a los que abruma en lugar de protegerlos*". - REYNOLDS.

La composición es la arquitectura interior de un cuadro, la organización de las formas y elementos que configuran un cuadro. En Pintura llamamos COMPOSICIÓN a una disposición organizada de líneas, masas, tonos y colores que tiene como fin la transmisión de un efecto unitario preconcebido



Ejemplos de formatos en forma de óculo o "tondo", rectangular e irregular, utilizados por estudiantes de Pintura 1. De izqda. a drcha.: Isabel García Ruiz, Irene Molina, Javier Iañez Picazo, 2016

y de acuerdo con el propio sentimiento; es crear un movimiento dentro de la superficie del cuadro para orientar y conducir los ojos del espectador hacia el punto más focal o principal y es disponer convenientemente los elementos de un conjunto para que sean interesantes y tengan la mayor expresión y el más alto valor estético. Así pues, componer es ordenar las formas para crear un conjunto intencionado, que puede ser armónico, tenso, dinámico, calmado, etc., según la intencionalidad del artista.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El esquema compositivo es la SÍNTESIS DE UNA COMPOSICIÓN, el esquema general de distribución de los elementos. Algunos esquemas compositivos son ya clásicos en la pintura, como la composición centralizada, muy equilibrada y estática, que centra el tema en el cuadro encajado en una figura geométrica, como un triángulo, o el ortogonal, basado en las líneas horizontales y verticales. Esquemas más dinámicos son los de tipo diagonal o los que organizan las masas empleando arcos. El esquema compositivo formal será la estructura interna que todo objeto tiene, que suele coincidir con una figura geométrica que puede contener la forma, como la esfera, el cubo o el cilindro.

Los primeros pasos en la concepción y realización de un cuadro son muy importantes porque allí se distribuyen los elementos que componen la imagen. Una forma se plantea desde dentro hacia fuera, es decir, de la generalidad a los detalles. En este sentido, un método para plantear es encajar, que consiste en poner las formas en "cajas" o figuras elementales y básicas (cilindros, conos, esferas, cubos, elipses).

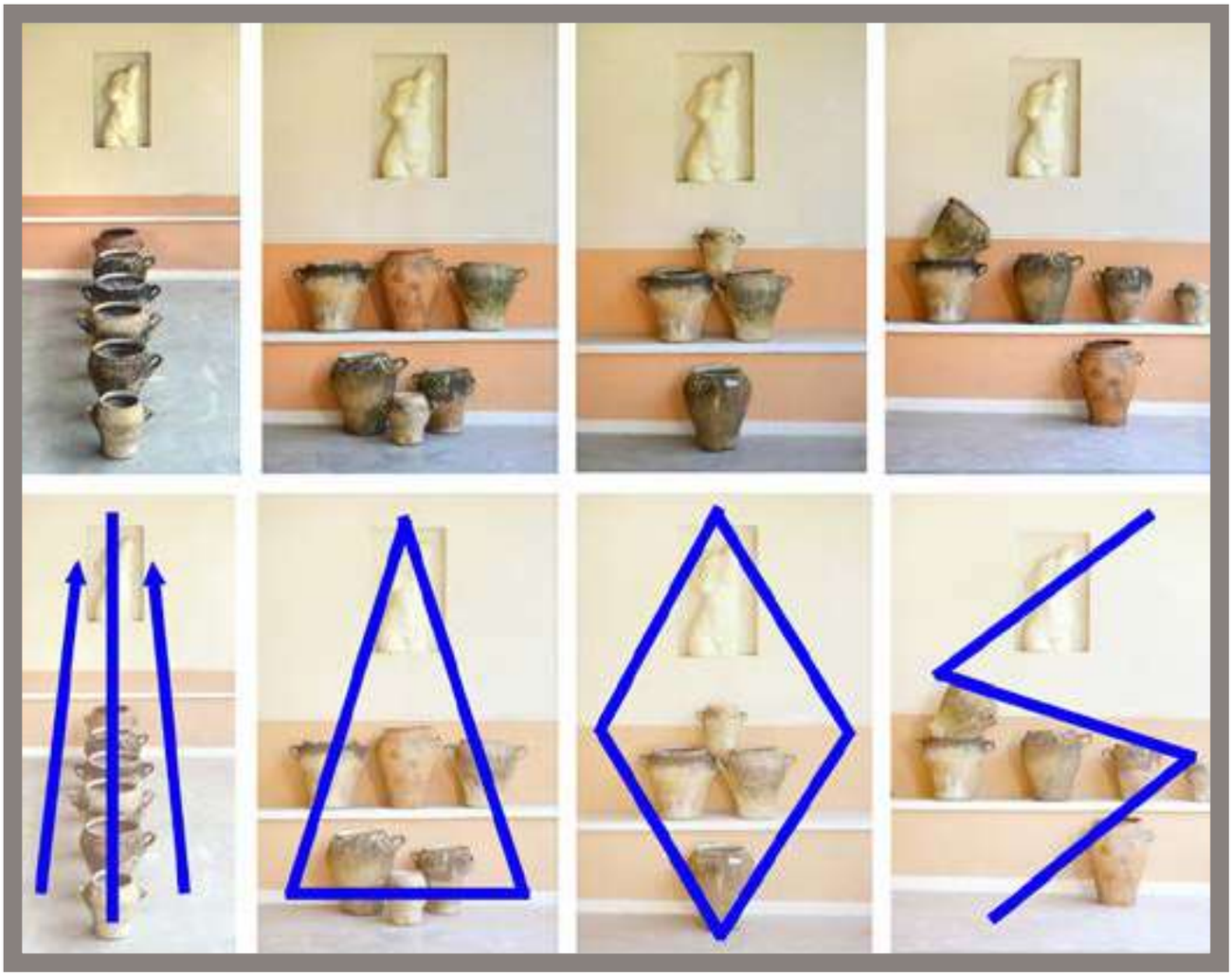
Tres formas de distribuir o componer unos objetos. Izquierda: el círculo cierra la composición al fondo. Centro: el plano inclinado indica perspectiva y fuga hacia el fondo. Derecha: se dirige hacia el centro, que se abre y fuga hacia arriba.

FORMAS COMPOSITIVAS BÁSICAS TRIÁNGULO, TRAPECIO Y CÍRCULO

La forma puede definirse como la configuración bidimensional o tridimensional de todo cuanto existe. P. Cézanne dijo de las formas básicas: "*toda la Naturaleza puede ser resuelta por el cubo, el cilindro, la esfera, el ovoide y la pirámide*", y éstas a su vez pueden ser reducidas bidimensionalmente a tres: el triángulo, el cuadrado, el círculo y sus secciones. Así pues, aunque toda forma natural parece tener una estructura compleja ésta, sea cual sea, podrá ser reducida fácilmente a una de las tres elementales. Rara es la obra cuya estructura no obedezca a alguna de estas tres formas básicas:

- TRIÁNGULO. Es la forma más simple y quizás la más usada en composición clásica, especialmente, porque a pesar de ser extremadamente sencilla produce un notable efecto de estabilidad y potencia cuando se afirma sobre su base.

- TRAPECIO. El trapecio y las formas trapezoidales son excelentes para composiciones de asuntos con acción y asimismo las curvas



Distintas soluciones compositivas y sus esquemas, realizados en el mismo espacio, con los mismos objetos y tomadas desde el mismo punto de vista. (Prof. Luis Ruiz)

dinámicas y sinuosas que pueden formar una S.

- CIRCULO. El círculo simple o doble, o combinado con triángulos, es la base de gran número de composiciones.

- OTRAS FORMAS BÁSICAS. Las composiciones curvas en forma de S oblicua, o en Z oblicua crean una gran impresión de movimiento; las curvas o rectas deben estar relacionadas entre sí y enlazadas de cierta manera para que fluyan naturalmente y no quede roto su rítmo.

Las composiciones "en cruz" y otras formas geométricas también son utilizadas en diversos arreglos compositivos.

- LOS EJES: Son líneas imaginarias, horizontales, verticales u oblicuas, alrededor de las cuales se distribuyen los elementos de la pintura. Se trazan en relación a la posición que ocupan los centros dentro de la obra y delimítan perfectamente las simetrías.

PROPORCIÓN Y SECCIÓN ÁUREA

La proporción es la correspondencia de unas partes con el todo o entre cosas relacionadas entre sí. Todos los elementos lineales de una obra deben estar en relación entre sí. Los constituyentes más destacados de esta relación lineal son los lados y los ángulos, además de la reducción de lo complejo a los principios geométricos.

Entre los esquemas compositivos más utilizados está la llamada *sección áurea* o *divina proporción*. Formulada de manera rigurosa por Luca Paccioli en su obra *De divina proporcione*, aunque ya era ya conocida desde la antigüedad. De forma general, una línea dividida en 3 y 5 partes se aproxima, con muy libera diferencia, a la relación áurea. También se puede tomar como base la serie en su progresión de 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 etc. (serie de Fibonacci), en la que cada cifra es suma de las dos precedentes y que establece una bella proporción rítmica. La sección de oro es evidente en las obras de los grandes maestros, aunque su aplicación ha surgido de la intuición o del sentimiento estético de aquéllos más que de un cálculo premedítado.

PROFUNDIDAD Y ESPACIO

La sensación de espacio sobre una superficie plana, o sea, bidimensional, puede ser expresada

Relación de los objetos con el espacio. Izquierda: la gran superficie del fondo "presiona" los membrillos hacia abajo. Sensación de pesadez. Centro: el gran espacio vacío "dispara" los membrillos hacia arriba. Percepción de liviandad y elevación. Derecha: un simple plano inclinado aporta una ubicación en el espacio.

ilusoriamente por medio de las reglas de la perspectiva pero también será posible obtener el efecto de profundidad mediante la conjugación de los elementos representados en diferentes posiciones valiéndose de planos o superposiciones, y también por la buena conjugación de los valores de la luz y la sombra.

A partir del descubrimiento de las leyes perspectivas y la utilización del claroscuro fue lograda la sensación de profundidad. Un objeto o cosa representada en volumen crea la impresión de que tiene espacio tras él pero cuando se le coloca otro detrás, aún será aumentada aquella ilusión. Cuanto vemos próximo a la línea de base del cuadro parece estar más cerca mientras que lo cercano o en dirección a la línea superior parece alejarse y producir una sensación de distancia y profundidad; a ésta se contribuye cuando las figuras, objetos y cosas se hacen progresivamente más pequeñas, van perdiendo detalles y son reducidos sus valores y colores a medida que se alejan.

El arte moderno olvida frecuentemente las reglas de la perspectiva y se vale de planos superpuestos y de la situación del nivel de vista o línea de horizonte que, a medida que sube, aumenta el sentido de espacio o alejamiento; también hace uso de los tamaños diferentes y de la degradación de valores, colores y detalles. Asimismo, para conseguir la sensación de profundidad se recurre a las cualidades de los colores pues los tonos fríos (gama azul) parecen alejarse mientras que los cálidos (gama amarilla - roja) parecen adelantarse y estar más cerca del espectador.

Las formas abstractas producen la misma impresión que las figurativas. Por ejemplo, la actividad de las formas triangulares en disposición oblicua parecen avanzar mientras que cuando encuentran otras que les cierran el paso se detienen y quedan en acción suspendida. La masa o forma de las cosas tiene gran destaque cuando se observan con especial atención los espacios vacíos que dejan aquéllas. En las obras de muchos maestros estas áreas, en las que virtualmente nada sucede, tienen gran significación o sirven como fondo compensador de la tensión de otras.

Percibimos visualmente el espacio gracias a dos factores: la luz y la perspectiva. Por un lado, la luz posibilita la percepción del volumen y de la profundidad. Por otro, la perspectiva nos ayuda a establecer relaciones de distancia: las cosas que están más cerca se ven más grandes, de forma más nítida y con un mayor contraste lumí-

Relación de la figura con el espacio. Un objeto o figura que se represente de perfil requerirá, necesariamente, tener mas espacio por delante, "hacia donde mira" que por su espalda. Necesita "respirar". Izquierda: Mal, la figura "se escapa". Centro: posición aparentemente equilibrada. Derecha: posición correcta.

Trabajo en el que se hace uso de la perspectiva con un punto de vista bajo. Jesús Peña del Moral, 2016

nico. Los degradados provocan una sensación visual de profundidad; en general, la oscuridad evoca más lejanía que la luz.

PERSPECTIVA

Por medio de la perspectiva se expresa el cambio de tamaño y forma de las cosas, según su distancia, desde determinado punto de vista. Una de las reglas perspectivas más fundamentales, es la de que todas las paralelas rectas, al separarse de la vista por la distancia, conducen a un punto de vista común, llamado punto de fuga y de que éste, situado sobre la línea de horizonte, siempre está a nivel del ojo. Según esto, por ejemplo, para destacar la impresión de altura y empaque de una masa arquitectónica, ha de ser escogido un punto de vista bajo, pues ello amplía la sensación de altura aparente y, también, que los objetos situados sobre el primer plano, cambian, según se sitúe el punto de vista.

La PERSPECTIVA AÉREA se refiere, concretamente, a los cambios de tono y color que determina la distancia. Por efecto de ésta, los tonos y sombras oscuros se aclaran y derivan hacia el azul, mientras que las partes más luminosas se modifican escasamente, pero tomando un matiz más cálido o rojizo.

SIMETRÍA

La simetría es una propiedad de la naturaleza, y sus principios universales presiden la estructura de la mayoría de los seres: los minerales cristalizan en formas simétricas rigurosas; los insectos, vegetales y animales, así como el hombre, responden a un orden simétrico.

Se llama SIMETRÍA AXIAL cuando se basa en los ejes; y RADIAL O CENTRAL cuando se basa en los centros. Se denomina SIMETRÍA ABSOLUTA cuando las masas que integran los diversos sectores se corresponden exactamente. Cuando no se corresponden exactamente, por estar desigual-

Arreglos compositivos en Simetría. Bodegón de J. Bautista Espinosa y fotografías.

mente repartida, la simetría se llama EQUIVALENTE. Los conceptos de simetría absoluta y simetría equivalente son fundamentales en orden al rítmo de la composición.

La simetría absoluta suele ser rígida y dura y demasiado estática, en cambio, si la composición obedece al principio de la simetría equivalente, con masas desigualmente repartidas, aunque de igual ponderación, son percibidas con mayor comodidad y otorgan a la misma los valores de rítmo y vitalidad. En las obras de los períodos arcaicos de los grandes ciclos artísticos se observa una rígida sujeción a las leyes de la simetría absoluta.

EL RECORRIDO VISUAL

Cuando se analiza una obra no será difícil descubrir una o varias curvas principales que enlazan a todas las figuras del conjunto y crean una sensación de movimiento en la composición. En un observador occidental el ojo se mueve de manera natural de izquierda a derecha, como cuando leemos un libro. Su movimiento es de tipo circular, mirando, en primer lugar, al objeto o punto que más le ha requerido y luego a lo demás; seguidamente y por un impulso instintivo, vuelve al punto de partida. En toda composición existen uno o más puntos de interés.

CENTRO DE INTERÉS

Los centros son aquellas partes de la obra que consideramos las más importantes. Siempre existe un centro principal, y puede haber centros secundarios. Los identificamos porque nos llaman la atención de inmediato.

Generalmente, todo dibujo o cuadro requiere de un centro de máximo interés al que se sienta atraído o sea conducido el espectador y que es constituido por líneas y formas y también por valores y colores. Por ejemplo, un simple punto o una línea pequeña cerca del centro del cuadro capta y retiene la vista, pero si al lado de ella es puesta una curva, ésta será la que mayormente atraiga la atención. También una mancha oscura al lado de una clara destacará más sobre el papel o lienzo blanco, mientras que una clara será más potente que la oscura en un fondo gris; un color intenso será más atractivo que otro débil con igual extensión.

La fijación de un centro de interés no presupone que las demás partes del cuadro deban carecer de interés, aunque éstas serían secundarias. El punto focal o de interés puede ser cualquier elemento del cuadro. Por ejemplo, en un paisaje todas las líneas pueden llevar hacia el centro focal. El centro igualmente debe ser resuelto y acabado con más precisión que las restantes partes del cuadro y dentro de su área deben contenerse los mayores contrastes de valores y colores; las restantes partes del cuadro serán debilitadas de manera gradual a medida que se aparten de él y deben dar una impresión de fuera de foco. La pintura realista se vale de las leyes de la óptica; cuando miramos directamente a una cosa, elementos o figura la vemos enfocada con todo su detalle y con la mayor definición de sus tonos y colores pero al mismo tiempo percibimos que cuanto la rodea se manifiesta progresivamente "desenfocado" en cuanto se aleja de aquel punto focal.

UNIDAD Y VARIEDAD

La unidad es la buena coherencia de todas las partes para que el conjunto sea homogéneo, armónico y fácilmente comprensible. Para obtenerla en un cuadro habrán de ser seleccionados los elementos a representar de manera que se relacionen directamente con el asunto o tema de la obra y que al ser combinados armónicamente formen un conjunto unificado.

La unidad se establece en el cuadro cuando en éste no existen elementos discordes y el conjunto de ellos encaja bien dentro del marco visual. El secreto de toda buena composición clásica reside en la unidad; debe tener un motivo o elemento principal. La variedad hará el juego más dinámico, pero habrá de estar sometida, en cierta manera, a la unidad.

La unidad se relaciona con los factores de proporción, rítmo, equilibrio, balance, contraste, repetición y radiación. Otros aspectos de la unidad son la relación del contenido con el tamaño del cuadro. Por ejemplo, la forma de una figura grande, con poco espacio para respirar, aumenta la impresión de una tensión contenida. La amplitud de espacio, por el contrario, destaca la soledad, pequeñez y el aislamiento de la figura.

DESTAQUE Y ATRACCIÓN

Para destacar una parte en una obra, se vale el artista, por ejemplo, de un color intenso o fuertes contrastes de colores, de valores claros u oscuros o de contrastes potentes entre ellos o los colores, de contornos gruesos y fuertes que destaquen la forma o área principal, de formas o posiciones poco corrientes, de cualidades texturales o de una técnica diferente, una mayor profusión del detalle, la utilización sobre un fondo estático de figuras en acción, etc.

Sobre una gran extensión de tono medio actuará una pequeña área clara como excelente imán para la vista y aún tendrá mayor potencia requeriente si interviene otra algo mayor en valor oscuro, que contraste con aquélla. Cuando no se tiene experiencia es corriente que a todas las partes del cuadro se conceda la misma importancia, y esto es aburrido. Pero en toda obra debe manifestarse un área que, al ser destacada por su principalidad, constituya un cen-

tro de interés al que deben estar sometidas las demás partes.

Un elemento pequeño o figura representados en un lienzo vacío tendrán gran resalte, pero cuando son vistos rodeados de otros elementos se impondrán mucho menos. Algo que sugiere movimiento o se mueve tiene más destaque que los elementos quietos y estáticos.

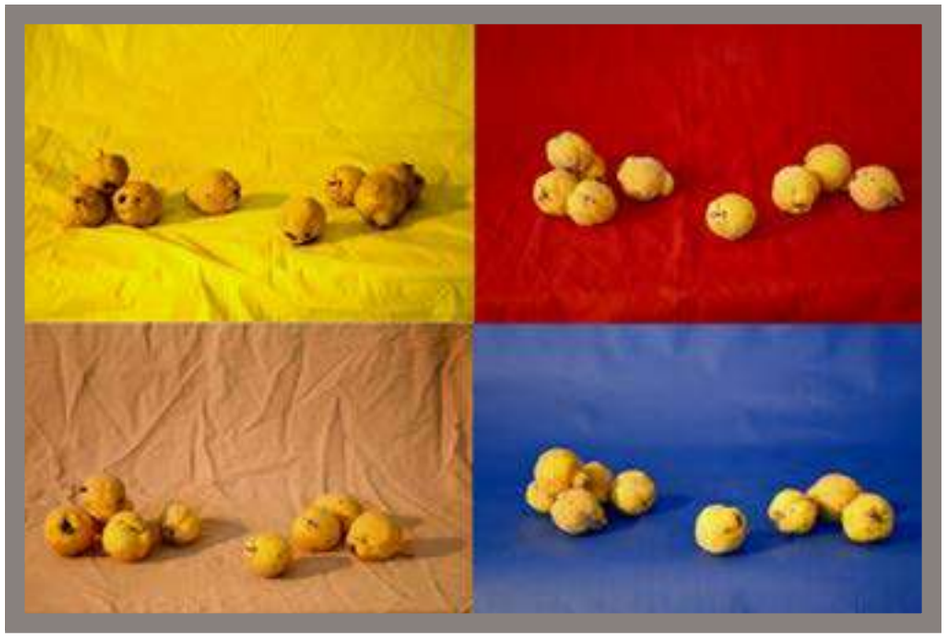
EQUILIBRIO

Es la sensación de estabilidad que debe producir una obra por la debida compensación de pesos de sus elementos. El tipo de equilibrio simétrico, dos pesos iguales y a la misma distancia de un eje o centro, es reposado, pero produce una sensación de monotonía, aunque existan algunas diferencias entre los elementos de uno y otro lado. El equilibrio asimétrico, de pesos desiguales, es el más usado por su variedad y también por su dinamismo.

Aunque las soluciones compositivas simétricas pueden ser buenas para obras decorativas o de expresión estática, son inefectivos en las de otro carácter, porque no establecen un camino visual y no hay en ellos sensación de espacio. Para equilibrar en una composición asimétrica una masa grande con otra pequeña, la primera debe estar cerca del eje o centro, y la segunda muy distante de éste. Una gran masa de blanco es equilibrada por otra pequeña de negro y una gran extensión de color frío por otra pequeña de cálido. Ésta es la llamada “teoría de la balanza”.

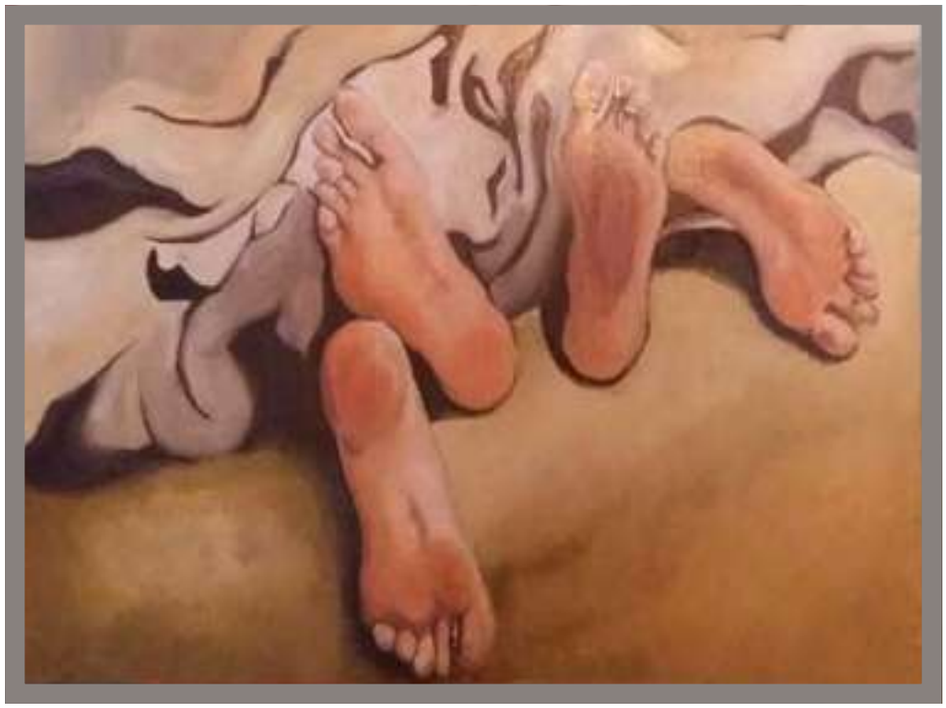
RITMO

El rítmo se define como la relación existente entre la magnítud de las masas y su dirección. Es un movimiento concertado o relación espacial que se desarrolla entre las diferentes formas de una obra para enlazar éstas y unificarías. El rítmo significa fluidez, y está supuesto por una línea que, aunque sea interrumpida, vuelva a encontrarse y se continúe en otra, contorneando o introduciéndose en la forma, curvándose y volviendo a veces sobre sí misma, rápidamente o con lentítud.

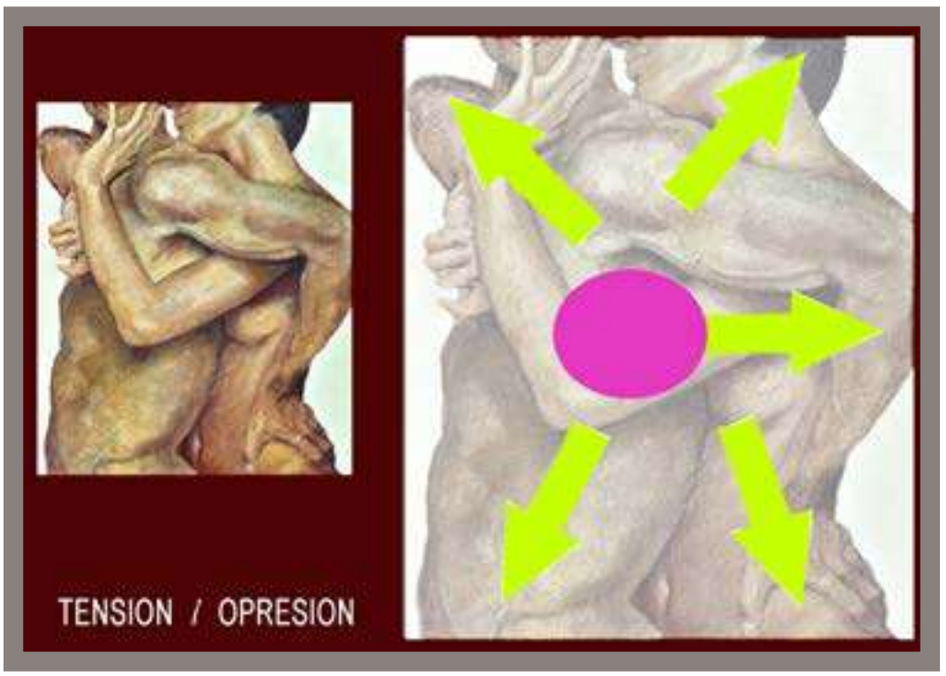


La relación figura-fondo y el destaque del objeto varía según la relación cromática con el fondo, observándose cambios importantes en las valoraciones tonales y la luminosidad de los membrillos. La armonía, el contraste, o la complementariedad cromática cambian la apariencia de la imagen y le otorgan nuevas connotaciones (relación lenguaje denotativo-connotativo)

El rítmo crea sensación de movimiento en el cuadro y se produce por la repetición o alternación de formas según una cadencia. Variando la intensidad o la posición de los objetos podemos provocar un movimiento visual y dirigir así la mirada del espectador. En el rítmo tiene tanto valor lo lleno como lo vacío, al igual que en la música lo tienen el sonido y el si-



Rítmo compositivo, unidad y variedad. Trabajo de la estudiante Celia Moreno del Ojo, 2016



Tensión/opresión

lencio. Los rítmos pueden ser horizontales, perpendiculares, paralelos, oblicuos, diagonales o adoptar cualquier combinación de éstos; asimismo serán radiales, convergentes, elipsoidales, sinuosas, en zigzag, más las combinaciones resultantes cuando coexisten dos o más de ellos, dando lugar a un carácter violento, enérgico, lento, dulce, equilibrado, dinámico o estático. La ausencia de rítmo en una composición origina una sensación de frialdad que puede provocar desinterés.

TENSIÓN ACCIÓN Y MOVIMIENTO

Llamamos ACCIÓN al movimiento efectivo o latente que se manifiesta en un cuadro. La representación pictórica del movimiento es un asunto que desde siempre apasiona a los artistas.

La dinámica de una composición se logra cuando el movimiento de cada uno de los detalles se adecua al movimiento del conjunto. La obra de arte se organiza en torno a un tema dinámico dominante desde el cual el movimiento se propaga por toda el área de la composición.

El movimiento artístico "Futurismo" de comienzos del S. XX, se basó en la representación del movimiento como base de sus postulados.

Las TENSIONES DINÁMICAS son las fuerzas que crean movimiento en la obra. Las tensiones se expresan mediante numerosos medios visuales. En primer lugar, el movimiento depende de la proporción. En el círculo, las fuerzas dinámicas se disparan desde el centro en todas direcciones. En el óvalo y el rectángulo existe tensión dirigida a lo largo del eje mayor (vertical u horizontal). El contenido de la obra definirá a dónde se dirige ese eje, si hacia arriba o hacia abajo, si a la izquierda o a la derecha. La direccionalidad se percibe fácilmente.

Otros recursos para crear movimiento son la oblicuidad de las líneas o formas, la deformación de las figuras y también la interacción de colores que contrastan.

MÓDULOS DE REPETICIÓN, RAPPORTS O ECOS

Son las repeticiones de líneas, valores o colores que relacionan todas las diferentes partes del cuadro. En toda composición bien organizada se repíten las líneas, valores y colores para establecer una buena relación entre ellos. Si en muchas obras de grandes maestros está fundamentada la composición en las rectas de formas triangulares o trapezoidales es porque repíten, a modo de eco, las de los lados o ángulos del lienzo. En algunos cuadros, cuya parte superior, por requerimientos del asunto o de la arquítectura, es semicircular, o sea, acabado en medio punto, la estructura compositiva se fundamenta en un círculo por la parte alta de la obra, aunque luego intervenga, como elemento de sustentación, un triángulo en cuya base descansa la parte inferior.

En cuanto al valor o al color éstos se repíten en diferentes extensiones y también en progresiones; éstas últimas son utilizadas en muchas obras para marcar un camino visual.

Un valor o un color que no se repíte queda "desamparado", pero cuando es repetido en partes diferentes de la obra, aunque sea con alguna diferencia de, grado o saturación, se apoya en éstas y valora más su preponderancia. Así pues podemos definir los rapports o ecos como módulos de repetición rítmica que aportan dinamismo a la obra, además de efectos cinéticos y hasta musicalidad.

LA LUZ

A la hora de componer, la LUZ y la ILUMINACIÓN serán factores de suma importancia para lograr la eficacia de la intencionalidad expresiva del pintor.

La habilidad para componer no es una facultad inaccesible. Es un conocimiento que se alcanza por el estudio y la práctica. Sólo se sobresale en el ejercicio de aquello que se conoce y domina.

BIBLIOGRAFÍA

Bamz, J.: MOVIMIENTO Y RITMO EN PINTURA. Edît. LEDA, Barcelona. 1979

Barbe-Gall, Françoise: CÓMO MIRAR UN CUADRO. Edît. Lunwerg | 2010

Bouleau, Charles: TRAMAS, LA GEOMETRÍA SECRETA DE LOS PINTORES. Edît Akal 1996

De Ságaro, J. ; COMPOSICIÓN ARTÍSTICA. Edît. LEDA, Barcelona. 1980

Herbert Gemz, Claire: LA VIDA OCULTA DEL CUADRO. Edît. LEDA, Barcelona. 1971

Kent, Sarah: COMPOSICIÓN. Edît. BLUME, Barcelona. 1995

Malins, Frederick: PARA ENTENDER LA PINTURA: LOS ELEMENTOS DE LA COMPOSICIÓN. Edît. BLUME, Barcelona. 1988

Puttfarken, Thomas: THE DISCOVERY OF PICTORICAL COMPOSITION. Edît. Yale Universîty Press. 2000.

En las fotografías: Diversas variantes de iluminación sobre una misma composición. La percepción es radicalmente distinta: Luz frontal o "de flash" (la peor). Contraluz. Luz lateral. Luz cenital. Luz en picado. Iluminación intimista. Iluminaciones de color...

ASPECTOS BÁSICOS DE COLOR

MIGUEL PEÑA MÉNDEZ

En este capítulo revisamos sólo algunos aspectos básicos sobre el color, atendiendo a su doble naturaleza como luz y como pigmento. Un estudio completo del color exigiría tener en cuenta su realidad psico-física, contemplando su valor simbólico, la dimensión individual (subjetiva), contextual (cultural) y universal, así como su relatividad perceptiva por interacción cromática.

EL COLOR ENTRE LA LUZ Y LOS PIGMENTOS

En el principio fue la luz. Sin luz no podemos ver nada. La luz es una forma de energía.

Luz. Vibraciones electromagnéticas en línea recta con movimiento ondulante en todas direcciones a una velocidad de 300.000 km/s.

Ello quiere decir que estas vibraciones tienen una longítud de onda y que dependiendo de su frecuencia son un color u otro y que nuestro ojo es el aparato dispuesto para percibir toda la franja de energía que se denomina el espectro visible. (Fig. 1)

Los colores que vemos por tanto van del violeta gris a rojo oscuro. Más allá de ellos están los ultravioletas y los infrarrojos que no podemos percibir de manera natural pero sin embargo, con cierto entrenamiento podemos ampliar ligeramente nuestro campo de visión.

De todas maneras la humanidad ha ido inventando aparatos para poder percibir y utilizar esas partes no visibles del espectro electromagnético.

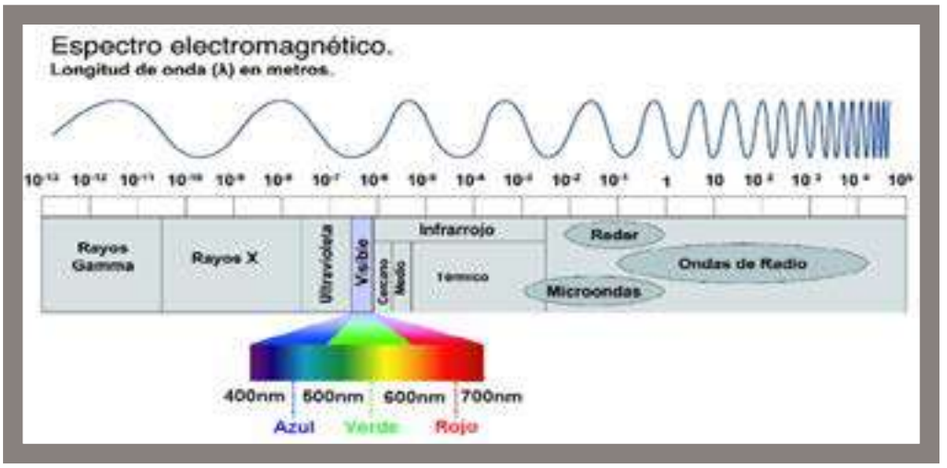


Fig. 1. Espectro electromagnético y espectro visible.

Fig. 2. Descomposición de la luz.

En el diagrama (fig. 2) vemos que de la descomposición de la luz blanca nos salen seis colores. Sin embargo es común el decir que los colores del arco iris son 7. Todo esto proviene de las investigaciones que hizo Isaac Newton y que publicó en 1666. En su libro al especificar los colores que salían del espectro visible decidió que fueran siete y añadir un séptimo (índigo o añil) por una cuestión de armonía con respecto a las notas musicales.

Una vez definidos los colores del arco iris, Newton definió las reglas de refracción de la luz y entre otras cosas descubrió:

-Que la disposición de los colores es fija en el espectro (corresponden a una longítud de onda específica)

-Que estos colores se pueden individualizar (sabiendo que en una línea hay infinítos puntos se deduce la infinítud de los colores)

-Que cada uno de estos no se pueden descomponer en otros co-

lores (son los que son y no podemos ver más)

Que la subdivisión del espectro o iris es una progresión por lo que cada una de las frecuencias es un color distinto

-Y que estos colores pueden volver a recomponerse en luz blanca si colocamos un prisma invertido.

Años después los fisiólogos Young y Helmholtz descubrieron como recibimos esos colores los humanos a través de nuestro receptor ocular.

Al hablar del color de las cosas de entrada ha de distinguirse entre las sustancias coloreadas (es decir la estructura química y física de cada uno de los elementos que componen el mundo) y las que podemos percibir a través de la LUZ cuando es reflejada por esos objetos y que estimulan al ojo con una determinada longítud de onda (color).

En primer lugar estos científicos determinaron que en el ojo existían tres tipos de receptores que se ponían en funcionamiento según la longítud de onda que los estimularan.

PRIMER RECEPTOR ondas cortas (azul-violeta)
SEGUNDO RECEPTOR ondas medias (verde)
TERCER RECEPTOR ondas largas (rojo)

Siendo por tanto estos tres colores los colores base o primarios cuando hablamos de colores luz y de la combinación de los estímulos en estos tres receptores es como percibimos todos los colores de la naturaleza.

Por otra parte los pintores habían utilizado desde los tiempos más remotos el rojo, amarillo y azul como colores básicos ya que sabían que a partir de ellos se podían obtener los demás y que ellos no podían ser obtenidos por mezcla alguna.

Con ello se deduce que los colores base provenientes de la luz y los de los pigmentos usados por los pintores no son los mismos. Sin embargo hay entre ellos una relación.

La mezcla o síntesis de los tres colores luz se denomina adítiva porque lo se hace es AÑADIR luz a la luz y por tanto la suma de los tres va a dar como resultado la luz blanca. La suma de esos colores luz por parejas va a dar síntesis parciales que siempre van a ser más luminosas que las de sus colores componentes. Al trabajar con luz debemos percibir esos colores en un espacio oscuro. Las mezclas por parejas son como sigue:

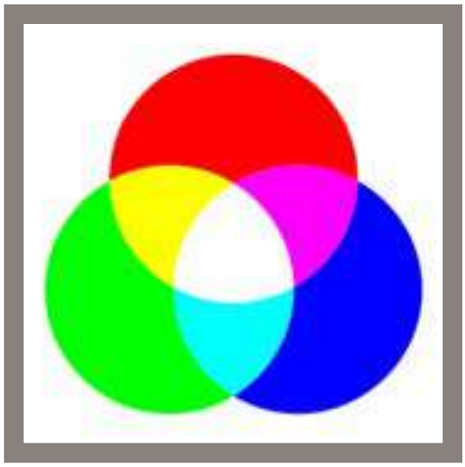
Rojo + Verde = Amarillo
Verde + Azul violáceo = Cian
Azul violáceo + Rojo = Magenta

La mezcla o síntesis sustractiva es la que hacemos con los pigmentos. Al contrario que con los colores luz lo que hacemos es QUITARLE luz a los colores. Por eso los soportes cuando trabajamos con pigmentos suelen ser blancos que es el que aporta la luz y con los pigmento se la vamos sustrayendo. La suma de los tres colores a partes iguales nos dará la ausencia de color, es decir, el negro. La suma de estos colores por parejas da estas mezclas:

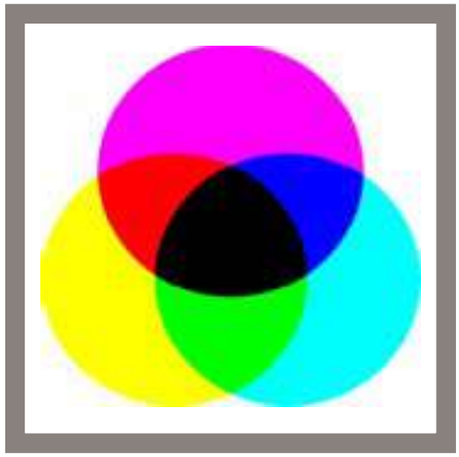
Magenta + Cian = Violeta
Cian + Amarillo = Verde
Amarillo + Magenta = Rojo naranja

Es de señalar que la denominación natural que se suele usar (azul, rojo, amarillo) se ha visto alterada ya que la industria química que es quien los fabrica ha ido sofisticando y especificando los pigmentos usados como colores primarios para que mezcla sea más exacta en sus resultados. Los nombres de Magenta y Cian son nombres muy recientes. Hay que saber que los pigmentos, así como la denominación de los colores, han ido teniendo su progresiva aparición en la historia de la mano de la tecnología y la cultura.

En función de esto, un libro como éste que está principalmente orientado a la práctica de la pintura, puede parecer anecdótica la inclusión del color luz. Nada más lejos de la verdad. Las circunstancias tecnológicas actuales hacen que gran parte de los colores que vemos provengan de colores luz. Gajes de la revolución digital en la



Síntesis Adítiva. Colores luz



Síntesis Sustractiva.
Colores pigmento

Fig. 3 y 4. Síntesis adítiva y sustractiva.

que estamos inmersos. Incluso antes, desde el último cuarto del siglo XX nos encontramos a artistas que están trabajando con el color luz (James Turrell, Robert Irwin,...) o trabajando sobre soportes directamente lumínicos como son proyecciones, pantallas electrónicas, etc...

COLOR Y PIGMENTOS

Cuando hablamos de pigmentos nos referimos a unas sustancias colorantes usadas para dotar de color a elementos que no poseen esa característica cromática de manera natural.

Esas sustancias pueden tener una procedencia natural, o artificial.

Los pigmentos naturales pueden ser inorgánicos (minerales) u orgánicos (animal o vegetal). (Fig. 5)

Para que puedan ser utilizados como pigmentos es necesario que posean ciertas características que los hagan idóneos:

- Inalterabilidad a la acción de la luz
- Resistencia a los agentes atmosféricos (calor, humedad, luz del sol,...)
- Que tengan poder protector
- Y que tengan la suficiente intensidad colorante

Estos colorantes para poder ser empleados como pintura han de ser mezclados con un AGLUTINANTE que es el medio por el cual el pintor va a poder fijar esos pigmentos al soporte: aceíte para el óleo, goma arábiga para el gouache, cera para la encáustica, huevo para el temple, látex para acrílicos, barnices para las veladuras, resinas para los esmaltes,etc.... Algunos pigmentos por su trasparencia son adecuados para hacer veladuras ya que no tienen la suficiente capacidad cubriente o protectora. Otros son muy ligeros y son adecuados para técnicas al agua como la acuarela pero serían insuficientes para otras técnicas.

De todas maneras cada pigmento según su procedencia presenta unas características diferentes de corruptibilidad, duración y resistencia y por tanto serán más adecuados para determinadas técnicas según sus características.

Los pigmentos artificiales o sintéticos proceden también de materiales naturales pero sometidos a procedimientos de laboratorio en los que se procesan elementos naturales o se mezclan dos o más compuestos además de que químicamente se pueden obtener gradaciones de los mismos. Otros pigmentos proceden de destilados como son las anilinas, los colores al alquítrán o las lacas artificiales.

Estos pigmentos no solo se usan para la pintura creativa sino también para imprentas, pinturas industriales, esmaltes de secado al horno, barnices, colorantes de cueros y pieles, plásticos, etc...

CUALIDADES DEL COLOR

Para apreciar y explicar con claridad cómo es un color debemos prestar atención a sus cualidades. A la hora de definir un color se han de tener en cuenta sus tres cualidades: el tono, la luminosidad y la saturación.

Tono: es la cualidad que lo identifica. Es el nombre concreto que se le da: verde, rojo, azul... Existen términos sinónimos a tono que se pueden usar para esta misma cualidad: matiz y tinte.

Luminosidad: Este valor define su grado de oscuridad o claridad. Esto es en función a la cantidad de negro o blanco que contenga su mezcla. Otros términos que se pueden usar para denominar la luminosidad son: valor y brillo.

Saturación: Este término hace referencia al grado de pureza de un color. Un determinado color puede tener un grado de saturación bajo, medio o alto. El color mezclado tendrá un grado más bajo que uno que sea puro, que tendrá en grado máximo de saturación.

Otros términos posibles para referirnos a la saturación serían: intensidad o croma.

LA MEZCLAS DE COLOR

Así pues, tenemos que para empezar a pintar con colores tenemos tres colores primarios (amarillo, magenta y cian) y que de la mezcla entre ellos surgen los colores secundarios (rojo naranja, violeta y verde). La especificación del secundario que surge de la mezcla

Fig. 5. El pigmento natural carmín es de origen orgánico natural, procede de un insecto microscópico llamado cochinilla que ataca a las chumberas. Se usa tanto en pintura como en cosmética y como colorante alimentario.

Fig. 6. Proceso de realización del círculo de 6 colores a partir de los tres primarios

del magenta y el amarillo a partes iguales como "rojo naranja" cuando normalmente se suele denominar sencillamente "naranja" es porque el magenta es una tinta ligeramente amoratada que en su mezcla en proporciones iguales con el amarillo da un color rojo anaranjado más cercano a lo que la gente suele denominar como rojo que al color que vemos en las frutas del naranjo, que contiene mucho más amarillo.

El conjunto de primarios y secundarios produce un conjunto de colores que son conocidos como COLORES FUNDAMENTALES.

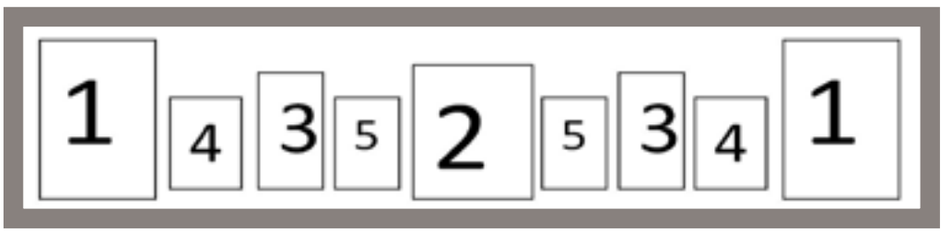
A partir de ellos podemos crear toda la paleta cromática siempre que guardemos un orden. Ese orden es el de la mezcla de adyacentes en proporciones iguales. Es decir aquellos colores que están juntos en el círculo se mezclan entre ellos y su producto se coloca entre ellos.

Siguiendo la misma dinámica de mezcla de adyacentes se puede ir ampliando los colores a un círculo cromático de 12, de 24,... Con un circulo de 24 es una paleta cromática más que suficiente, ya que después en la práctica pictórica estos colores se van a multiplicar de manera natural y lo único importante en la confección de estos círculos es el aprendizaje del orden a la hora de mezclarlos entre sí con el fin de mantener la pureza o saturación de los mismos.

Es un buen ejercicio de mezcla de adyacentes el realizar un círculo de 24 colores en el que se educará tanto la percepción del color como la proporción de pintura que hay que ir añadiendo para conseguir los colores ajustados al 50% entre los componentes del nuevo color.

Para la realización de este ejercicio es imprescindible seguir un orden en las mezclas; esquemáticamente la consecución de un arco entre primario y primario sería como sigue:

Fig. 7. Circulo de 24 colores
(Autor: Francisco Javier Martín)



Primario: 1 / Secundario: 2 (1+1) / Ternario: 3 (1+2) / Cuaternario: 4 (1+3) / Quinario: 5 (1+4)

Como ejercicio complementario al círculo de 24, que aunque amplio y suficiente a nivel de paleta cromática se nos intuye como incompleto dada la infinitud de los colores, se puede complementar con una gradación guiada por la sensibilidad, es decir, ir añadiendo progresivamente a un primario en proporciones progresivas el otro primario, realizando por tanto una escala de color mucho más amplia, estirando las gamas de naranjas, verdes y violáceos lo más posible y ópticamente sean distinguibles. Con ello experimentaremos que hay gamas que son más expansivas y otras que se nos quedan más cortas debido a que al ojo le cuesta más distinguir las transiciones de un color a otro.

GAMAS ACROMÁTICAS LOS NEGROS, LOS GRISES COLOREADOS Y LOS PARDOS

Ahora que ya hemos explorado el círculo cromático manteniendo el cromatismo, ya es hora de explorar la parte oscura del color, su reverso y su negación.

El blanco y el negro no son colores propiamente dichos, son en todo caso su negación. Sin em-

Fig. 8. Composición con negro compuesto (izquierda) y negro químico (derecha). Autora: Ana Santamaría

Fig. 9. Gamas de pardos y grises coloreados y composición aplicada. (Autor: Alberto Jiménez)

bargo la utilización de estas tintas por parte de los pintores es universal e intemporal. Como hemos explicado en el apartado precedente, los pigmentos naturales sacados del carbón y de minerales terrosos que nos proporcionan estos tonos son muy fáciles de extraer y abundantes en la naturaleza.

Es básico también el saber que de la mezcla del blanco y el negro surgen una cantidad infinita de grises. Lo que no es tan conocido es que cuando trabajamos en una composición con colores, la utilización del negro suele aparecer como una impostura o una intrusión más o menos chocante, por lo que se recomienda la utilización de un negro que provenga del color. Sin embargo el negro tiene una potencia estética innegable y muchas obras de arte se han hecho usando el negro químico que nos proporciona la industria como color principal.

Como hemos dicho anteriormente la mezcla de los tres primarios en la mezcla sustractiva produce el negro. Obviamente es un color oscuro, profundo y asimilable al negro químico, pero no es exactamente igual. Este realizado por mezcla y por tanto "respira" color.

De cara al aprendizaje del color es un buen ejercicio el hacer una mezcla en la que se equilibren los tres colores primarios (C+A+M) con el fin de conseguir este negro compuesto y hacer con él una escala de grises y compararlo con los grises que se producen con el negro y grises químicos.

Junto con esta mezcla de los tres primarios hay otra estrategia para acercarnos a esa parte oscura del color. Si ya sabemos que a la gama acromática llegamos mediante la mezcla de Cian, Magenta y Amarillo, también sabemos que cada primario tiene su correspondiente color complementario situado diametralmente opuesto en el círculo cromático. Así tenemos tres parejas de opuestos que son los siguientes dentro del círculo de colores fundamentales:

Magenta – Verde
Amarillo - Violeta
Cian – Naranja

El principio es el mismo que en la consecución del "negro compuesto" (la mezcla de cian, magenta y amarillo) ya que la suma de las parejas de complementarios son eso a fin de cuentas. Lo único es que mientras en la mezcla para conseguir el negro compuesto nos esforzamos por equilibrar los tres primarios al 33,33%, aquí hay un desequilibrio, ya que en la mezcla, el primario constituiría el 50% del nuevo color y el otro 50% que aporta el secundario opuesto realmente es un 25% + 25% de los otros dos primarios. Ese desequilibrio es lo que nos lleva a denominarlos PARDOS y no negros. (Fig. 9)

Como se puede deducir fácilmente debido a ese desequilibrio nos van a salir tres tipos de pardos, a saber:

Magenta + verde = Pardo rojizo
Amarillo + violeta = Pardo amarillento o verdoso
Cian + naranja = Pardo azulado

La mezcla resultante de los pardos es un color sucio, espeso, indefinido. En su gradación en distintas proporciones entre el primario y su secundario correspondiente se produce una escala interesante de pérdida de identidad del color, pero es interesante el saber que las mezclas resultantes cuando se combinan a su vez con blanco dan lugar a unos tonos grisáceos muy interesantes, de tono apastelado, que se denominan GRISES COLOREADOS.

LOS COLORES TIERRAS

Es la última de las mezclas a tener en cuenta son colores muy fre-

cuentes tanto en la vida cotidiana como en la pintura y se les denominan también marrones o castaños.

Los colores tierras son unos pigmentos naturales que se obtienen fácilmente y la industria los facilíta de manera muy económica, sin embargo siguiendo nuestro principio de que todos los colores los podemos sacar a partir de los primarios vamos a explicar cómo.

Se pueden conseguir a través de la mezcla de los tres primarios en proporciones variables pero es más sencillo el conseguirlas mediante la mezcla de dos secundarios entre sí. Al igual que obteníamos tres tipos de pardos por la mezcla de complementarios de cada una de las parejas de secundarios surgirá una tierra distinta en función del primario que domine la mezcla.

Naranja + verde = tierra amarillenta o cetrina
Verde + violeta = tierra verdosa
Violeta + naranja = tierra rojiza

La primera tierra amarillenta y su gradación correspondiente nos van a proporcionar unos colores asimilables a los que nos proporciona la industria química tales como los ocres amarillos o la tierra de siena natural. Las segundas, las tierras verdes, son asimilables al verde vejiga o verde ftalo. Y por último, las tierras rojizas se asemejan a la Tierra de Siena tostada, óxidos y sombras.

Estos tonos sí que son colores, de mayor o menor luminosidad y saturación según el tipo, pero útiles a la hora de pintar, teniendo cada una de ellas una cualidad específica: las tierras verdosas son opacas, las cetrinas, doradas y las rojizas, cálidas.

Estas tierras si se mezclan con su secundario no incluido en la mezcla nos producen de nuevo unos colores grises oscuros y sin personalidad, neutros.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

De Grandis, Luigina. Teoria y uso del color. Catedra. Madrid. 1985.

Gage, John. Color y cultura. Siruela. Madrid. 1993.

Sanz, Juan Carlos y Gallego, Rosa. Diccionario Akal del Color. Akal. Madrid. 2001.

Fig. 10. Gama de tierra y composición aplicada. (Autor: José Antonio Jurado)

Fig. 11. Gamas de pardos y grises coloreados en composición aplicada. Trabajo del estudiante Lizana.

LIMPIEZA DE PINCELES DE ÓLEO

LIMPIEZA CON DISOLVENTE (Luís Ruiz Rodríguez)

1. Pincel impregnado de óleo

2. Extracción "mecánica" de la pintura, en seco, con ayuda de la espátula, que hace presión sobre el pincel, hacia fuera y descarga el exceso de óleo sobre el papel de periódico.

3. El pincel, liberado del exceso de pintura, se limpia ahora con papel de cocina, papel higiénico o clínex

4. Presión de la mano, sobre el papel, hacia fuera

5. Limpieza presionando con los dedos.

6. El pincel se moja en el recipiente de aguarrás / símil / disolvente y coge poca cantidad, para no contaminar el resto.

7. El pincel "coge" el aguarrás. El aguarrás sucio se tira a depósitos especiales. (Tratamiento de residuos. Protección medioambiental)

8. Descarga del aguarrás, que está disolviendo el óleo, sobre el papel de periódico.

9. De nuevo la espátula hace presión sobre el papel y libera el disolvente sobre el papel de periódico

10. La servilleta o papel higiénico acaba de quitar el disolvente y secar el pincel

11. En el fregadero, vertimos jabón o detergente (lo mejor es un buen lavavajillas) en la palma de la mano

12. Frotamos el pincel sobre la mano para que coja el jabón, con la ayuda de un poco de agua

13. Frotado enérgico del pincel contra la palma de la mano, girándolo y moviéndolo (nunca a contrapelo)

14.Enjuague con agua abundante (mejor agua templada o caliente), girando y moviendo el pincel

15. Secado con paño absorbente, haciendo presión

16. El pincel queda en perfecto estado

LIMPIEZA SIN DISOLVENTE (por Consuelo Vallejo Delgado)

1. Limpieza mecánica en seco, por varios procedimientos, como en el caso anterior.

2. Lavado con agua y jabón natural (jabón casero, de aceite reciclado o fabricado "tipo lagarto")

3. Frotado con trapos. Se repite el lavado con jabón tantas veces como sea necesario. Mejor con agua templada.

4. Finalmente puede usarse aceite vegetal (p.ej. de girasol) y frotar con trapo.

Nota: Según los casos (suciedad del pincel, pintura seca, etc.), el uso del disolvente se haría más o menos necesario. De cualquier manera, se aconseja siempre reducir la cantidad, por cuestiones medioambientales y de riesgo para la salud.

INFORMACIÓN DE INTERÉS SOBRE LOS COLORES AL OLEÓ

SELECCIÓN DE DIVERSAS PALETAS

Luís Ruiz Rodríguez

PALETA SENCILLA (12 colores)		
Blanco de títanio. Amarillo cadmio. Bermellón claro. Carmín de garanza	Ocre amarillo. Siena Natural. Tierra de sombra natural. Tierra de sombra tostada.	Negro marfil. Verde permanente. Azul cobalto. Azul ultramar.

PALETA COMPLETA (24 colores)		
Blanco de títanio. Amarillo de Nápoles. Amarillo limón. Amarillo cadmio. Bermellón claro. Rojo de cadmio. Carmín de garanza. Ocre amarillo.	Siena natural. Siena tostada. Rojo Venecia. Rojo inglés oscuro. Tierra de sombra natural. Tierra de sombra tostada. Pardo óxido transparente. Pardo Van Dyck	Verde cinabrio. Verde esmeralda. Verde vejiga. Azul cobalto. Azul ultramar. Azul de Prusia. Violeta de cobalto. Negro marfil.

PALETA (MUY) PRÁCTICA (16 colores) -PALETA DE LAS PAREJAS-	
BLANCO / NEGRO Blanco de títanio Negro marfil	PARDOS Siena tostada Tierra de sombra natural
AMARILLOS Amarillo limón Amarillo cadmio	CARMINES Carmín de garanza Violeta de cobalto
ROJOS Bermellón Cadmio	VERDES Verde esmeralda Verde vejiga
OCRES Ocre amarillo Siena natural	AZULES Azul cobalto Azul ultramar

COLORES UTILIZADOS EN LAS VELADURAS	
Los colores que más se prestan a la utilización en las veladuras serán los menos cubrientes y con mayor capacidad tintórea:	
Amarillo aureolina. Amarillo indio o Índigo. Amarillo Stil de grain. Verde oliva. Verde vejiga. Verde esmeralda.	Azul ultramar Azul de Prusia. Carmín de alizarina. Laca de granza Rojo oxido transparente Pardos de oxido.

DISTRIBUCIÓN DE LOS COLORES EN LA PALETA

Nota: La paleta se prepara con óleo de cada color. No es necesario tirar los restos de unas sesiones a otras, puesto que el óleo tarda en secar. Para limpiarla cuando sea necesario, se raspa con espátula.

PALETA DE APRENDIZAJE DE TEORÍA DE COLOR

Para aprender teoría del color se suelen realizar diversos ejercicios con gouache, en los cuales se usan los colores fundamentales: amarillo, magenta, cyan y blanco, obteniendo prácticamente todas las mezclas, incluidos los pardos, tierras, y el negro compuesto. De la misma manera, puede probarse con óleo una paleta de aprendizaje que sirva para reforzar el manejo de las mezclas por sustracción. Para ello, no usamos el color negro, ni los tierras o pardos, aprendiendo a quitar saturación a un color o restarle luminosidad con su complementario (opuesto). Paleta recomendada: Blanco (Zn, Ti), Amarillo (no anaranjado, por ej. de cadmio), Rojo de cadmio (o escarlata), Carmín de garanza, Azul ultramar, Azul cobalto, Ocre amarillo. También es aconsejable: Verde vejiga, Verde esmeralda, azul Prusia.

Trabajo de Carmen Monereo

NATURALEZAS MUERTAS. LA MAGIA SECRETA DE LAS COSAS*

JESÚS DÍAZ BUCERO

Al plantear los inicios del aprendizaje y la enseñanza de la pintura, como es el caso de la asignatura "Pintura I. Lenguajes y Materiales", pretendemos encontrar la forma de que el alumno adquiera el lenguaje pictórico a través de un tema, en este caso "La Naturaleza Muerta".Se trata de motivar, orientar, y evidenciar las posibilidades que un tema de género clásico, como es el bodegón, ofrecepara la adquisición del lenguaje de la pintura en sus aspectos estructurales, compositivos, cromáticos, lumínicos, etc., dando una visión del mismo que haga que el alumno entienda cómo a través de su dimensión simbólica y formal puedeexpresarse y comunicar emociones, sentimientos e ideas.

V. Van Gogh. Bodegón con cesta de manzanas(1887).Óleo sobre lienzo.

Dado que consideramos que es importante partir de modelos tridimensionales para comenzar a pintar, en el taller donde se imparte la asignatura se coloca un modelo inanimado formado de objetos orgánicos e inorgánicos. Por esto, esfundamental que el alumno sea orientado en el tema que va a pintar, tanto desde un punto de vista visual, histórico, temático y conceptual. Esta vinculación lenguaje-tema estará presente en asignaturas posteriores refiriéndose a la figura humana, paisaje, e incluso la pintura como tema en el caso de la abstracción.

Según lo expuesto, se desglosan a continuación los contenidos que consideramos dan una visión adecuada y suficiente de los objetivos planteados. Comenzamos con una aproximación al entorno que nos rodea desde el punto de vista del natural, haciendo hincapié en la importancia de la percepción de los objetos para la formación de la mirada y del lenguaje plástico, así como de su terminología. A través de una sucinta visión histórica se realiza un recorrido básico de imágenes con la temática de la naturaleza muerta.Se explican al alumno las posibilidades simbólicas, expresivas, conceptuales y formales que tiene este tema a través del apartado de símbolos. En el siguiente punto se abren las posibilidades del tema de naturaleza muerta a ser combinado con otros temas como son la figura humana, el paisaje y la abstracción.Y por último realizamos un análisis de procesos creativos de algunos artistas que han utilizado la naturaleza muerta como tema nodal en su obra. De manera que este análisis sirva al alumno para la adquisición de su propio lenguaje y le permíta valorar este tema como algo intemporal, con plena vigencia y actualidad.

"Quiero asombrar a París con una manzana" (Cézanne)

"En el bodegón se ha llegado a ver la negación del interés por el tema, por ejemplo Cézanne; inaugurando con ello la conquista del lenguaje pictórico puro." (Schapiro)

"¿Por qué se han pintado tantas manzanas en la época moderna? Porque el motivo simplificado brindaba al pintor una oportunidad de concentrarse en los problemas de la forma y el color." (Venturi)

EL ENTORNO

Intensificación de la experiencia material a través de los objetos naturales y artificiales:

-Analizando la estructura interna de los mismos, así como una

Trabajo de Naturaleza Muerta de Mª Teresa Avilés, 2015

F.Zurbarán. Bodegón con cacharros. Óleo sobre lienzo. 46x84 cm. (Izq.)
Sánchez Cotán, Bodegón del cardo (1602), Museo de Bellas Artes de Granada (Der.)

exploración más detallada de la apariencia de las cosas cercanas, señalando su carácter mediante la forma exterior, color, textura, luces, reflejos, sombras, tamaño, etc.

-Visualización de formas. Análisis formal y composición de elementos. Complejidad de lo fenoménico y sutil juego de percepción y artificio que se da en la representación.

-Composición: objetos sólidos y formas negativas (vacíos).

-Combinación de colores, texturas y composición, de forma que se reconozca el carácter básico de cada objeto. Fragmentación. Rítmos. Centros de interés.

TERMINOLOGÍA

-Bodegón español: Pintores de frutas y flores; son los pintores de Naturalezas Muertas más antiguos de España e Italia. Al final del S.XVI se hace autónomo. *Blas de Ledesma* (Granada) es el primero conocido, después vendrá Sánchez Cotán, etc.

-Naturaleza muerta: Francés.

-Still-Life: Vida silenciosa (Inglés).

-Still-Leven: Vida inmóvil.

-Vánitas: Vanidad, vacuidad, insignificancia

VISIÓN HISTÓRICA

Hay dificultad para determinar los orígenes de las Naturalezas Muertas como tema de la pintura. Los cretenses pintaron sus paredes con flores de lis (realeza) al fresco. También se constata su

"Pienso en esos objetos, esas cajas, esos utensilios que aparecen a veces en graneros, cocinas o escondrijos y, cuyo uso ya nadie es capaz de explicar. Vanidad de creer que comprendemos las obras del tiempo: él entierra sus muertos y guarda las llaves. Sólo en sueños, en la poesía, en el juego –encender una vela, andar por ella por el corredor –nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos"

(Julio Cortázar: Rayuela)

presencia en Herculano y Pompeya. Más tarde estará presente en el naturalismo de Giotto, y en los miniaturistas flamencos. En el siglo XVI se independiza como género (decoración y Manierismo). En el XVII estará vinculada al Estilo internacional, adquiriendo un gran protagonismo en el XVIII con pintores como Chardin. En el siglo XIX destacan: Cézanne. Odilón Redón, Van Gogh, etc. Y en el XX: Morandi, Gris,Bonnard, Matisse, Chagall. Ernst, Soutine, Chirico, Dali, de Stael, Dubuffet, Davis, y artistas del Pop Art.

E. Manet. Rama de peonías blancas y podadera. Óleo sobre lienzo. 31 x 46,5 cm.

SÍMBOLOS

Según lo expresado por Schapiro (1993), las Naturalezas Muertas encierran ocultos significados religiosos y míticos.Los objetos escogidos para pintar bodegones pertenecen a ámbitos de valor específico: lo privado, lo doméstico, lo gustativo, lo convencional, lo artístico. Vocación y distracción de objetos que se ofrecen a la meditación como símbolos de la vanidad, recordatorio de lo efímero y de la muerte. Apelan a todos los sentidos. Referencias bíblicas: vino, agua, pan. Veamos algunos ejemplos:

-Grupo de flores. Símbolo de la brevedad de la vida humana y de

Trabajo de la alumna Elena Jiménez Fernández, 2015. óleo sobre lienzo, 92 x 73 cms

F. Zurbarán. Bodegón de membrillos. (1633). Óleo sobre lienzo. 35 x 40 cm.

Trabajo de Andrea Carmona Peña, 2016. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm

Trabajo de naturaleza muerta deRafael Torres Ruano, "Naturaleza muerta". leo sobre lienzo 73 x 92 cm.

Ejemplo de "cuadro de cocina" del estudiante Javier Iañez Picazo, 2016. Óleo sobre lienzo 73 x 92 cm.

la vanidad de los bienes que nos proponen. Símbolo de paz y amor.

-Grupo de frutas. Por ejemplo, manzanas: símbolo del amor, atributo de Venus. Rítual de las ceremonias nupciales (Juicio de Paris). "Fructus" (fruto en latín) del verbo "fruor"; conservar el sentido original de satisfacción, disfrute, deleíte.

-"Cuadros de cocina": La idea de sacrificio; el gran buey que muere para que se pueda celebrar una fiesta.

-Vanítas: Ostentación de destreza, habilidad de reproducir los objetos. "Trampantojo". Transítoriedad de los placeres de los sentidos (pipas, copa). Futilidad de los logros humanos (libros, espada, flauta). Acumulación de bienes mundanos (caracola). Brevedad de la vida humana (calabaza seca, vela apagada, calavera, relojes). Transítoriedad del tiempo y lo efímero de los bienes materiales."-*Como me ves, así te verás"*.

TEMAS

La Naturaleza Muerta se define como una composición de objetos, sin embargo se presenta de diferentes maneras a lo largo de la historia: naturaleza muerta con figura, como en el caso de la obra de Picasso "Los dos saltimbanquis" (1901); naturaleza muerta con paisaje, como en "la botella de vino" (1924) de J. Miró; o en la abstracción, como en "Naturaleza muerta con jarrón de especias" de P. Mondrian

MEDIO DE EXPRESIÓN PERSONAL Y CREATIVO

Según analiza Schapiro (1993) son un atractivo para artistas de distinto temperamento, con ello se puede expresar lo íntimo y personal. Pueden ser instrumentos de una pasión lo mismo que de una

J. Valdés Leal.In ictuoculi. (1670-72). Óleo sobre lienzo. 220 x 216 cm.

Trabajo de Vanítas realizado por la estudiante Déspina Luisa Sofos (abajo). Disposición de elementos del natural, fotografía (arriba)

Cezanne. Naturaleza muerta con cráneo (1898)

Tania Ramírez Izquierdo, 2015

Tania Ramírez Izquierdo, 2015

Daniel Morales Martín, 2015

Ejemplos de trabajos de estudiantes de naturaleza muerta con paisaje.

meditación fría, estados de ánimo místicos...

Suponen la elección subjetiva de objetos; la creación de clima propio es un pretexto para el sueño, la fantasía, etc.

Permíten el uso de diversas técnicas pictóricas y recursos expresivos, tanto compositivos, estructurales como cromáticos y texturales o de pincelada.

ANÁLISIS DE PROCESOS

CHARDIN (1699-1779): La factura, la textura visual.

ODILÓN REDÓN (1840-1916): También la Naturaleza Muerta inspiró a los simbolistas del s. XIX como Odilón Redón, entre otros.

CÉZANNE: Revalorización del objeto. Distorsión. Compone sus naturalezas muertas variando intencionalmente las líneas y las masas, disponiendo los pliegues de los paños según ciertos rítmos, un plan, una arquítectura. Reacción emotiva al margen de lo real y una ilusión de espacio y dimensión.Su sentido de la forma no comportaba contornos ni proporciones fijas.Muestra abstracta de triángulos o formas significativas a las que añadía después líneas en cruces y planos superpuestos verticalmente y no escalonados para crear sensación de profundidad.Pinceladas constructivas a base de trazos separados y paralelos, a veces un poco desviados en diagonal.Utili-

Van Gogh, *Par de botas*, 1886, 37,5 x 45 cm (Izqda.)
Calavera con cigarrillo (1885-86), 32x 24,5 (Drcha)

J.S. Chardin. *Mortero con mano, un tazón, dos cebollas, caldero de cobre rojo y cuchillo*. 1734-35. Óleo sobre lienzo.

Odilón Redón (1840-1916) *Flor bodegón*

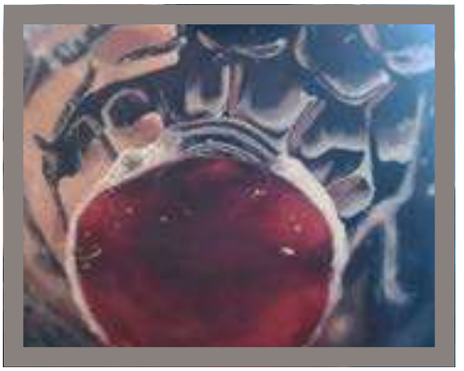
"Es una cosa admirable mirar un objeto y encontrarlo bello, reflexionar sobre él,retenerlo y decir en seguida:
me voy a poner a dibujarlo y a trabajar entonces hasta que esté reproducido."
(Vincent Van Gogh, Cartas a Theo)

Ejemplos de Naturalezas muertas de P. Cézanne (1839-1906). Óleo sobre lienzo.

Trabajo de Carmen Torres, 2016

Trabajo de Naturaleza Muerta de Francisco Manuel Cortés Pérez, 2015.

Trabajo de Aurelio Jaén Millán, 2013. El estudiante experimenta con aspectos compositivos y formales, haciendo uso de la línea y la simplicidad cromática, encontrando un lenguaje que sigue siendo figurativo, pero alejado de la mímesis del natural.



En este trabajo de Naturaleza Muerta el estudiante Alberto Lozano Gómez se aproxima a la abstracción a través de la selección del motivo: interior de un vaso. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. 2016

zaba luz neutra o gris (media mañana o media tarde).Empleo de bases claras que se ven en partes. Pintura densa la que sigue a los contornos, capas más finas las de las formas.Sombras: colores fríos azules. Volúmenes: rosas, rojos y amarillos.Complicada ordenación espacial: planos entrelazados de colores contrastantes y modulados.

MORANDI (1890-1964): La sencillez mística de Morandi, queda reflejada en la utilización de la Naturaleza Muerta como tema.

Siglo XX: El tema de la Naturaleza Muerta sigue muy presente en los diferentes movimientos de vanguardia. En muchas ocasiones, las superficies y pinceladas se hacen más tangibles, incluso adhiriéndose objetos reales a la tela, para borrar los límites entre realidad y representación, como en las obras de Alcaín y el PopArt.Así, se desvelan aspectos nuevos y huidizos del objeto estable.Estas características formales de la Naturaleza Muerta se ven reflejadas claramente en la obra de J. Johns y Rauschenberg. Mediante las imágenes del Pop (Warhol) el mundo se nos aparece como algo artificial y muerto por el uso del concepto de serie y su congelación; un intento por parar el curso del tiempo vertiginoso en un mundo de apariencias.

Trabajo de David Fontanillo Pascual, 2016

VIGENCIA Y ACTUALIDAD DEL TEMA "NATURALEZA MUERTA"

Después de haber realizado el análisis histórico-formal de la Naturaleza Muerta y teniendo en cuenta todos los aspectos que se han tratado, llegamos a la conclusión que este tema pictórico está presente también en la actualidad artística en sus diferentes lenguajes y soportes: fotografía, escultura, video, instalaciones y la propia pintura.

El mundo de los objetos que nos rodea cambia pero su relación con la expresión artística personal se renueva incesantemente y de manera intemporal, por lo que consideramos que debe explorarse y tenerse en cuenta como un tema de plena vigencia y actualidad y en la

que muchos artistas a lo largo de la historia y del presente han hecho de él su verdadero medio de expresión.

La constatación del uso e interpretación renovada del tema Naturaleza Muerta lo convierte, por otro lado, en un elementoplenamente motivador para su utilización y profundización en la práctica artística.

*Nota: Usamos como subtítulo "La magia secreta de las cosas", en referencia a ECLERCY, Bastian: "La magia secreta de las cosas", en Numen, Año 2, Núm. 3, 2008, España, pp. 67-68

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Bott, G.C. Naturalezas Muertas. Ed. Taschen

Cirlot, J.E.(1992) Diccionario de símbolos. Barcelona. Ed. Labor.

Schapiro, M. (1993). Arte Moderno. Madrid. Alianza Editorial.

Zuffi, S. (1999). La Naturaleza Muerta. Madrid. Ed. Electa.

VV. AA. (1987). Catálogo de Naturalezas Españolas (1940-1987). Madrid. Centro de Arte Reina Sofía.

Naturaleza Muerta. Still-Life. Revista Exít. Nº 18. 2005.

Otros:

Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte Español. Diputación de Granada. 2016.

Monografías y catálogos de distintos artistas.

Trabajo de Carmen Suárez Ordóñez, 2016

Noelia Galera Sánchez, 2013

PROCESO DE REALIZACIÓN DE UNA OBRA PICTÓRICA DEL NATURAL A PARTIR DEL CLAROSCURO

Luis Ruiz Rodríguez

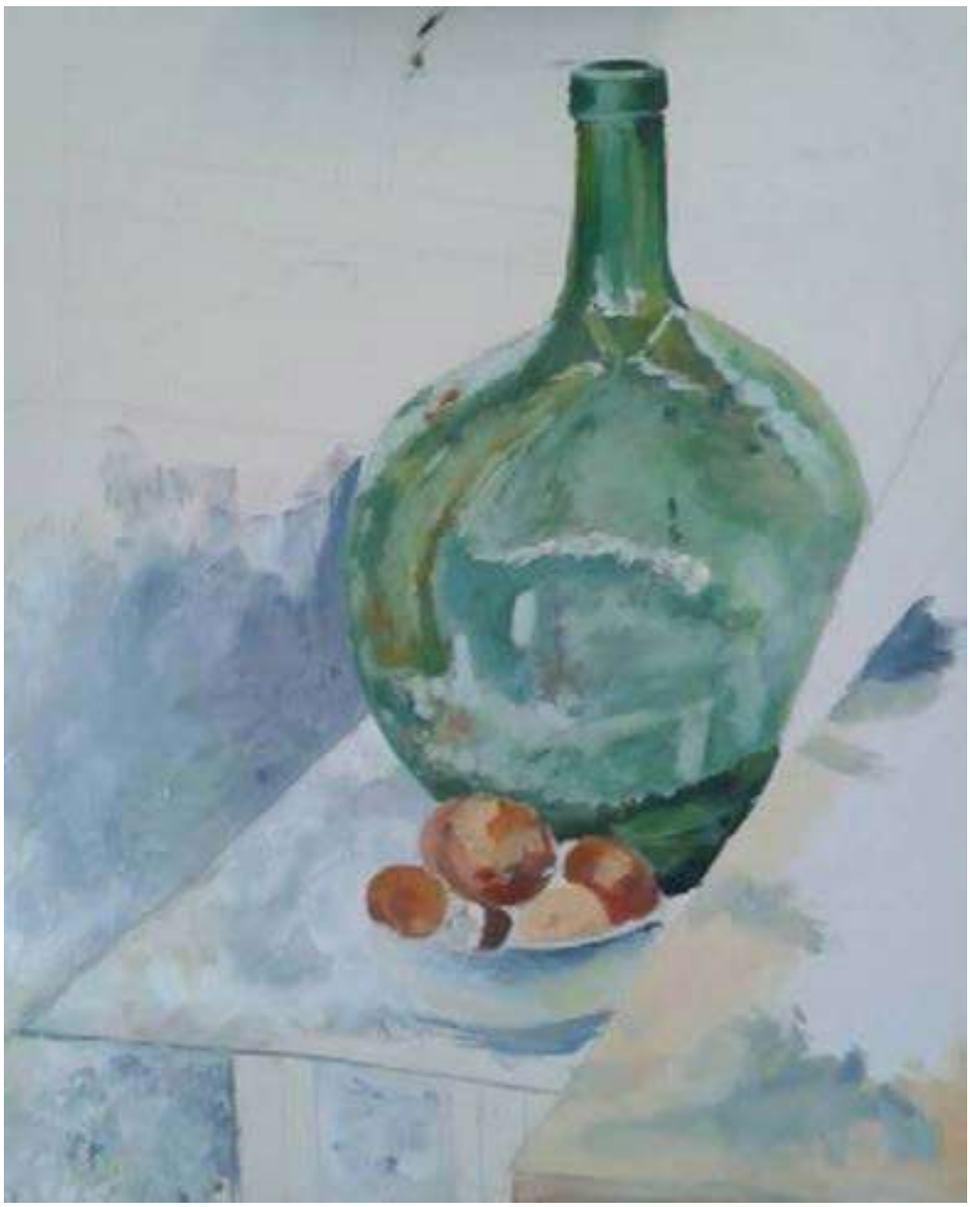
PROCESO DE REALIZACIÓN DE UNA OBRA PICTÓRICA DEL NATURAL POR MANCHA DE COLOR

Consuelo Vallejo Delgado

1. Encaje. Se comienza realizando algunas marcas principales en el soporte, que pueden realizarse directamente a pincel con pintura muy diluída. Es aconsejable realizar estudios composítivos previos, sobre papel o cartón.
2. Mancha. Se plantean las valoraciones principales del cuadro con pintura diluída. La interpretación de estos primeros tonos más oscuros y con colores poco saturados facilíta la aplicación de luces y color en las capas sucesivas.
3. Valoraciones tonales, luces medias y sombras. Con óleo menos diluído se realizan los tonos medios, así como las luces y las sombras.
4. Toques finales con empaste o veladuras.

Tres pasos en la realización de un proceso pictórico mediante mancha de color. Ejemplo de estudio de taller de Elena Jiménez Fernández

Trabajo de Teresa Pérez Gámiz. El proceso por mancha pictórica puede acometerse directamente sobre el soporte, sin apenas encaje, y realizarse de manera expresiva, espontánea. Otra forma de pintar del natural sería "alla prima": en lugar de trabajar por capas, el natural se interpreta más directamente.



Proceso directamente por mancha sin dibujar previamente. Trabajo del estudiante Antonio Lara

FONDOS COLOREADOS Y PINTURA AL OLEO. TRABAJOS DE RESOLUCIÓN RÁPIDA

MA REYES GONZÁLEZ VIDA

El capítulo que se presenta a continuación pretende acercar a los alumnos/as que comienzan sus estudios en Bellas Artes a uno de los temas que se tratan en la asignatura de Pintura 1: la realización de trabajos a óleo partiendo de fondos coloreados y resueltos de manera rápida. Este acercamiento se realiza de forma sencilla, como si de un manual se tratara. No es, por tanto, un capítulo lleno de referencias teóricas, pero sí de experiencias sobre prácticas en torno a esta temática realizadas por el alumnado de primer curso del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Granada. El resultado es un texto orientado al alumno/a que narra casos cercanos exponiendo lo que se trabaja y se cuenta en clase, mencionando los éxitos, problemas surgidos y soluciones encontradas al tema que se plantea.

¿QUÉ ES LA IMPRIMACIÓN

Siempre que comenzamos a trabajar este tema en clase proponemos un pequeño debate introductorio para saber de qué punto partimos. "¿Qué es la imprimación?", preguntamos. Una de las respuestas que suele repetirse es "lo que se le echa al cuadro para pintar".

Esta respuesta, si bien es incompleta y un poco tosca en palabras, es importante porque pone el acento en dos aspectos fundamentales para la definición de este término: de un lado subraya la necesidad de su existencia (la imprimación se necesíta -si bien no es absolutamente imprescindible- para pintar), y de otro lado establece una relación directa entre el término "cuadro" y la propia imprimación -esto es fundamental ya que el cuadro comienza a crearse desde el momento en el que se empieza a imprimar-.

Efectivamente, cuando hablamos de imprimación -también denominada "fondo de un cuadro"- nos referimos a la capa de fondo que cubre y protege al soporte sobre el que se va a pintar, situándolo en condiciones de sostener y recibir pintura (Pérez Pineda y Ruiz, 1992).

La imprimación, por tanto, facilíta el trabajo del artista y garantiza la conservación del cuadro. Esto lo hace siempre y cuando se tengan en cuenta dos reglas fundamentales:

- La imprimación debe estar en sincronía con la técnica que vamos a emplear posteriormente para pintar: no todas las imprimaciones son adecuadas para todas las técnicas pictóricas.

- En este sentido, para evítar problemas a la hora de elegir qué imprimación para qué técnica, debemos seguir la famosa regla del "graso sobre magro", es decir, garantizamos la conservación del cuadro y la adecuada fijación de la posterior técnica pictórica si intervenimos el cuadro siguiendo el orden de magro (pintura que utiliza como vehículo el agua) a graso (pintura que utiliza como vehículo el aceíte). Según esta regla, podemos, por ejemplo, usar una imprimación magra si queremos pintar con una técnica grasa, o con una técnica menos magra que la imprimación. También podríamos usar una imprimación que tenga cierto carácter graso, siempre que la técnica que se vaya a aplicar sobre ella sea aún más grasa.

Para trabajar la práctica de los fondos coloreados, en clase proponemos utilizar como base una imprimación acrílica (magra) para pintar con técnica al óleo (grasa). Llegado este momento, solemos mostrar un esquema realizado por el profesor Luis Ruiz, que sítúa de forma clara y muy visual la evolución de técnicas atendiendo al medio que se utiliza (de magras a grasas), para que el alumnado pueda compararlas convenientemente (Figura 1).

IMPRIMACIÓN ACRÍLICA

La imprimación acrílica se obtiene mezclando yeso, pigmento y un polímero acrílico que actúa como aglutinante (cola o látex). Se trata de una imprimación permanente, de carácter flexible, que no amarillea y puede usarse como base para técnicas tanto magras como grasas.

La imprimación acrílica que viene comercialmente preparada se denomina *Gesso*. Se compone de dióxido de títanio mezclado con una resina acrílica, y está disponible en una gran cantidad de formatos y marcas (Figura 2).

También podemos fabricar imprimación acrílica de forma "casera" atendiendo a las fórmulas mostradas en las Tablas 1 o 2 (Ruiz, 1992).

Para la práctica de clase se pide a los alumnos/as que realicen dos imprimaciones acrílicas sobre un tablero de madera (pané, táblex,

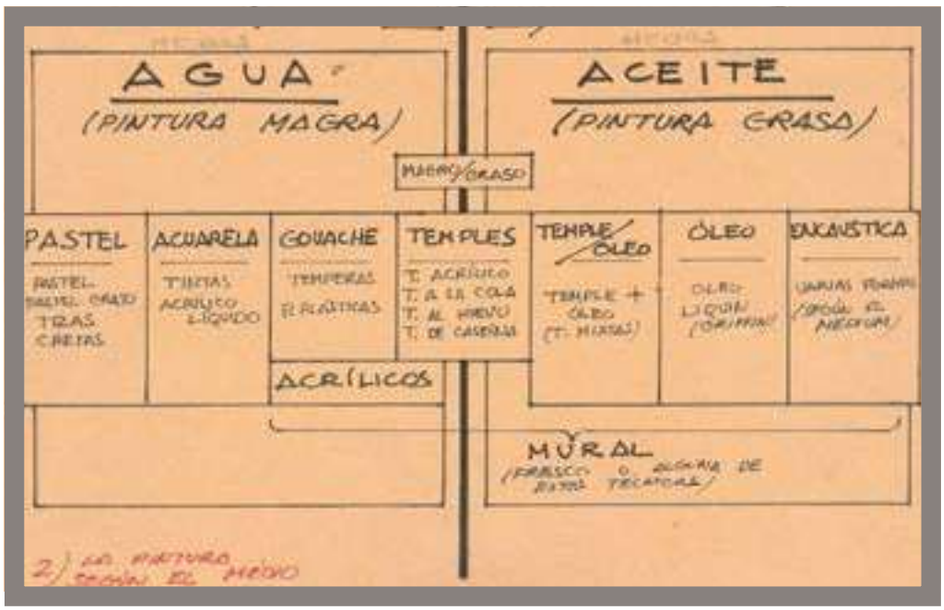


Figura 1. La pintura según el medio (Luis Ruiz, 2004).

Figura 2. Ejemplos de *Gesso* comercial. Tomado de http://rvidal.es/academia.php (consulta 27 de marzo de 2016).

tablero merino o similar, sin recubrimiento de melamina) con *Gesso* comercial y otras dos "caseras", usando las fórmulas 1 o 2. Esto permíte experimentar ambos procesos y observar posibles ventajas e inconvenientes con cada uno.

APLICACIÓN DE LA IMPRIMACIÓN ACRÍLICA

Tanto si trabajamos con *Gesso* como con imprimación acrílica realizada por nosotros/as, el procedimiento más adecuado para aplicar la imprimación sobre el soporte de madera es el que se enumera a continuación:

1. Aplicar con brocha o rodillo una primera capa más bien ligera, no demasiado espesa (para evitar craquelados). Se aplica siempre en el mismo sentido.
2. Marcar una cruz por la parte posterior de la madera (esto evíta que se curve).
3. Esperar a que se seque y aplicar una segunda capa en el sentido contrario.
4. Esperar a que se seque y lijar la superficie con lija de agua de grano 220 aprox. (hasta que quede terso al tacto).
5. Aplicar una tercera capa en sentido contrario a la anterior, esperar que seque y aplicar una capa final más.
6. Finalmente, para lograr una superficie muy tersa, es recomendable lijar con lija de grano 400 o 600 y limpiar con trapo de algodón.

El número de capas se puede reducir en función de los resultados que se vayan obteniendo. En todo caso, es muy importante no aplicar nunca una capa de imprimación sobre otra capa que aún esté fresca.

IMPRIMACIÓN ACRÍLICA (1)
¾ de litro de agua
250 gr de látex
250 o 300 gr de Yeso Mate o Blanco de Zinc

Tabla 1. Fórmula 1 para realización de imprimación acrílica (para 1 metro cuadrado de superficie).

IMPRIMACIÓN ACRÍLICA (2)
¾ de litro de agua
¼ de litro de látex
200 gr Blanco de España o Yeso Mate
100 gr Blanco Nevin o de Zinc

Tabla 2. Fórmula 2 para realización de imprimación acrílica (para 1 metro cuadrado de superficie).

PROBLEMAS CON LAS IMPRIMACIONES

Al tratar el tema de las imprimaciones en clase, el alumnado normalmente también desconoce los problemas que puede traer consigo su aplicación incorrecta. Normalmente son dos los problemas que nos podemos encontrar en este sentido:

- Craquelados: Se producen por un secado excesivamente rápido de la imprimación. Debemos evítar secar con ventiladores, o usando el calor de radiadores, etc. El soporte debe secarse en horizontal.

Estos craquelados se producen con frecuencia en las esquinas del soporte, debido a una acumulación de imprimación. Para evítarlos debemos cuidar el grosor de cada mano en la aplicación, tratando de que sea por igual en cada zona del soporte. Si existen podemos retirar este exceso de imprimación con cuidado en estos espacios y re-

petir el proceso de aplicación de la imprimación.

- Grietas: Normalmente se producen por la aplicación de una capa de imprimación sobre otra capa que aún no está seca. Se puede solucionar aplicando imprimación en la grieta, con una espátula o con el dedo asegurándonos de que penetra bien, dejándolo secar para posteriormente lijar.

FONDOS COLOREADOS

Comentábamos al principio de este capítulo la importancia que tiene la imprimación en el resultado final de un cuadro: gran parte del éxito de la técnica utilizada depende de la correcta elección y aplicación de la imprimación. Esta importancia aumenta más, si cabe, cuando tomamos conciencia de la posibilidad de intervenir la imprimación con color, generando lo que se denomina "fondo coloreado" o "fondo de color".

Podemos conseguir fondos coloreados de dos formas:

1. Mezclando el pigmento de color directamente con la imprimación acrílica y aplicándolo al soporte en la última o últimas capas de imprimación que se le dan.
2. Aplicando una capa ligera de color (a modo de veladura) sobre la imprimación blanca y seca que ya hemos aplicado y preparado. Esta fina capa de color se denomina "imprimatura" y para respetar la luminosidad del blanco de fondo debe quedar suficientemente transparente. Teniendo en cuenta que posteriormente vamos a pintar con óleo, podemos realizar esta imprimatura mezclando pigmento con "(...) cola o gelatina rebajadas, agua de huevo, goma laca muy diluida, barniz Dammar o médiums para veladuras" (Pérez Pineda y Ruiz, 2004: 4).

Para la práctica de clase se pide al alumnado que experimente realizando ambos tipos de fondos de color, observando las diferencias en matices que se pueden encontrar en cuanto a transparencia y opacidad en sus resultados.

Los tonos mas habituales para generar bases de color suelen ser los ocres, anaranjados, grises, azulados, rosados e incluso tierras rojizas (o almagra), si bien en la práctica de clase se ofrece libertad para experimentar con las tonalidades deseadas y observar sus efectos.

Figura 3. Vista frontal y lateral del bodegón disponible en el aula de Pintura 1.

EJERCICIO DE CLASE FONDOS COLOREADOS Y RESOLUCIÓN RÁPIDA AL ÓLEO

Para trabajar el tema de los fondos coloreados con el alumnado de Pintura 1 solemos proponer la realización de una serie de trabajos de resolución rápida (como mínimo cuatro trabajos de formato 40 x 50 cm. aproximadamente, de 1 hora de duración máxima cada uno). Se propone, para ello, observar el bodegón de clase y seleccionar el modelo o modelos que se desee tomar como referencia para trabajar (Figura 3). Se anima a los alumnos/as a seleccionar, mediante esta observación, una composición con pocos elementos, cuidando la espacialidad. Proponemos realizar la misma composición tanto en el soporte imprimado con *Gesso* coloreado como en el preparado con una capa de imprimatura, para observar cómo funcionan los distintos fondos que se han preparado. En cualquier caso se propone respetar el claroscuro de lo que se observa, e interpretar, a su vez, los matices de color de lo que vemos.

Utilizando las bases coloreadas que se han mencionado previamente, los alumnos/as encajan directamente con óleo, intentando hacerlo más por planos y manchas que por líneas de contorno. Se trata de propiciar, de esta forma, trabajos resueltos con pinceladas sueltas, espontáneas, intuítivas, que buscan expresividad.

El ejercicio pretende, además y especialmente, tomar conciencia del partido que se le puede sacar a una superficie imprimada con color. En este sentido, solemos comentar con ellos/as algunas obras consideradas referentes en la Historia del Arte que han sido resueltas de esta forma, proponiéndoles observar la repercusión que el fondo de color tiene en la pieza,

Figura 4. Vincent Van Gogh, *Autorretrato con sombrero de paja.* Óleo sobre tabla, 41 x 33 cm. Van Gogh Museum.

a nivel expresivo y en cuanto a la creación de ambiente (Figura 4).

Las referencias analizadas ayudan a tomar conciencia de cómo, con este tipo de imprimaciones, el color que se respira le da unidad a la obra. Ya no hay fondos blancos que provoquen resquicios blanquecinos entre las pinceladas y posibles errores en la valoración tonal. En estas obras (mayormente realizadas al aire libre, impresionistas muchas de ellas) se utiliza normalmente un fondo que se acerca al tono medio del cuadro final, evitando estas situaciones.

El análisis de estas imágenes permite al alumnado tomar conciencia de la forma en que ese tono-base condiciona la presencia de los otros tonos presentes en el cuadro, ofreciendo, en definitiva, diversas opciones para trabajar con él:

-Podemos utilizar el fondo coloreado como tono intermedio de la composición, aclarando y oscureciendo a partir de él.

-Podemos usar el tono del fondo como complementario del ambiente tonal general que deseamos generar.

-Podemos elegir un tono de fondo muy oscuro (llamado bol), en cuyo caso la tendencia será ir añadiendo tonos más claros cada vez.

-También podemos combinar las opciones anteriores.

CASOS PRÁCTICOS

En los trabajos realizados por los alumnos/as de Pintura 1 podemos observar cómo el fondo coloreado y la rapidez temporal propuesta para el ejercicio condicionaron sus procesos y decisiones. La práctica no respondía a un tipo de trabajo, más habitual para ellos/as, en el que parten de fondos blancos, encajan con línea y lo resuelven en un mayor número de sesiones. Este hecho puso en jaque sus tendencias y los animó a transitar por caminos nuevos y desconocidos para ellos/as hasta ese momento, tomando decisiones distintas, que en otras condiciones no se hubieran planteado.

Es el caso, por ejemplo, de los trabajos mostrados en la Figura 5. El alumno que los realizó tenía una tendencia natural a "agrisar" los colores y a aplicar el óleo resobando la pintura, fundiendo planos. En los trabajos realizados para esta práctica se observa cómo el empleo de fondos coloreados le llevaron a aplicar el óleo de otra forma, tratando de respetar la pureza del color brindada por el fondo coloreado, trabajando con texturas más frescas y generando un ambiente tonal más interesante.

Estos trabajos nos pueden ayudar a pensar sobre los problemas que se pueden presentar al trabajar con un fondo coloreado mediante imprimatura o mediante la aplicación directa del pigmento a la imprimación de *Gesso*: en el primer caso (Figura 5, imagen de la izquierda), la veladura verdosa aportada por la imprimatura quedó excesivamente transparente, ocasionando un exceso de blanco que generó problemas al alumno para valorar el claroscuro. En el segundo caso (Figura 5, imagen de la derecha) no observó este problema, y si bien se podría revisar la adecuada valoración de luces y sombras de este trabajo, la base de color anaranjado le proporcionó a este alumno cierta ayuda como tono-medio, a partir del que le resultó un poco más fácil valorar el claroscuro.

Figura 5. A la izquierda: Fondo coloreado mediante imprimatura verdosa. A la derecha: Fondo coloreado añadiendo pigmento naranja a la imprimación de *Gesso.* Trabajos realizados por Antonio Nieto, 2014.

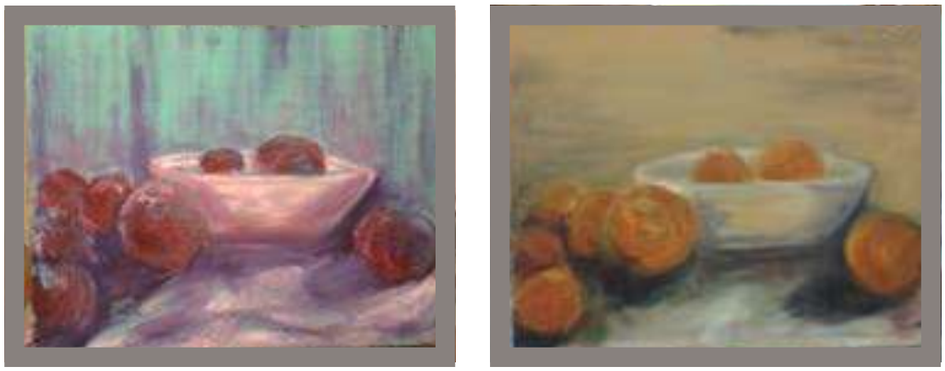


Figura 6. Trabajos realizados por Daina Ansotegui, 2014.

En los casos citados se advierte un aspecto sobre el que solemos incidir al hablar de fondos coloreados y es la generación de un "ambiente tonal" como consecuencia de ese fondo. El resto de tonalidades que apliquemos van a estar condicionadas por la existencia previa de ese color y si queremos propiciar armonía debemos enriquecerlo. Es decir, desde un punto de vista armónico, le podemos sacar el máximo partido a nuestro fondo coloreado si las relaciones entre los colores que intervienen en nuestro cuadro hacen posible que la idea-base de la imagen (color o colores "que priman", que "se respiran") sea reconocible de manera unívoca (Tornquist, 2008). Podemos observar este hecho, de forma más evidente, en los trabajos mostrados en la Figura 6.

En el trabajo de la izquierda (Figura 6) observamos cómo esta alumna partió de una imprimatura ocre. Esta imprimatura apoya y propicia la generación de un ambiente cálido, que se fomenta en este caso usando tonos tierras, pardos y grises coloreados situados en una escala que se mueve entre el naranja y el azul, siendo más cálida que fría. No ocurre lo mismo con el trabajo de la derecha (Figura 6), en el que parte de un celeste muy luminoso como fondo coloreado. La luminosidad de este color propicia que el ambiente que se genere no hable, en este caso, de calidez, sino de viveza o saturación de color, idea-base que esta alumna fomenta, en este caso, combinando tonos rojos (más y menos saturados) con violáceos (rojos y azules), sirviéndole estos últimos a modo de "puente" para relacionarse con el celeste elegido como fondo coloreado.

No obstante, hemos de destacar que la alta luminosidad de ese fondo generaba una exaltación del color que, si bien no carecía de interés estético, dio ciertos problemas a esta alumna a la hora de interpretar las luces y sombras de lo que observaba. En todo caso, el respeto de "restos" de este fondo de color para destacar ciertos bordes en los objetos representados estaba generando contrastes evidentemente interesantes. En el siguiente trabajo podemos observar de forma más clara el interés que el respeto del color de fondo en los bordes de lo representado puede tener a nivel estético (Figura 7).

En la imagen de la izquierda (Figura 7), la alumna partió de un fondo verdoso que no cubrió completamente cuando intervino en los bordes de las figuras representadas. El respeto de este fondo combinado con el empleo de rojos propició la generación de contrastes entre complementarios que aportaban riqueza e interés a la composición.

Este mismo interés por la reserva del fondo puede observarse en la imagen de la derecha (Figura 7) partiendo, en este caso, de un fondo de color amarillento. Es interesante observar cómo utiliza el fondo amarillento para aclarar los rojos con los que interviene en las naranjas, propiciando tonos cálidos que acercan adelante lo representado, dotando al cuadro de espacialidad. Por el contrario, este amarillo es mezclado en el fondo con tonos fríos y tierras de bajo valor y saturación, que propician sensación de alejamiento de lo representado. En todo caso, se aprecia cómo la alumna respeta el amarillo de la imprimación y trata de sacarle partido eligiendo tonalidades que apoyan una idea-base cálida, en este caso.

Pero el respeto consciente de esta idea-base no siempre es sencillo. El uso de pintura opaca alejada excesivamente del valor y saturación ofrecidos por el fondo coloreado puede dificultarlo. La Figura 8 ayuda a reflexionar sobre ello: se trata de dos cuadros realizados por la misma alumna. En la imagen de la izquierda las escalas cromáticas usadas para intervenir en las figuras representadas son relati-

Figura 7. Trabajos realizados por Rocío Sogas, 2014.

Figura 8. Trabajos realizados por Julia Ortiz, 2014.

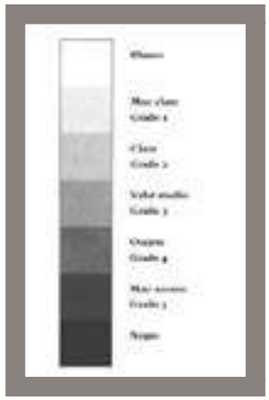


Figura 9. Escala de grises. Tomado de Edwards, B. (2006). *El color. Un método para dominar el arte de los colores.* Barcelona: Urano.

vamente cercanas al tono ocre del fondo elegido. La imagen de la derecha, sin embargo, parte de una base rosada que pierde protagonismo cuando se interviene sobre ella con pintura agrisada alejada del valor ofrecido por este rosado, generando problemas en las valoraciones de claroscuro.

Betty Edwards reflexiona sobre este hecho en el capítulo titulado "Ver los colores como valores" de su libro *El color. Un método para dominar el arte de los colores* (2006). Para evitar desviaciones en la elección del color atendiendo al claroscuro propone utilizar una escala acromática de grises (una modulación continua del blanco al negro) con la que comparar las tonalidades de lo que se observa. Su uso ayuda a conocer y elegir, por comparación, el valor y la saturación de los colores que se elijen para pintar (Figura 9).

La adecuada valoración del claroscuro respecto a lo observado es otro tema en el que hago hincapié durante las clases. Esta práctica resulta especialmente adecuada para ello, por el reto que supone trabajar valores a partir del color preestablecido del fondo. En estos casos, no son pocos los alumnos/as que tienden a utilizar este fondo a modo de grisalla, acotando su interpretación a la de una escala monócroma construida a partir del tono del fondo coloreado. La Figura 10 es un ejemplo de ello, con correctas valoraciones de claroscuro. Trabajos de este tipo podrían avanzarse más interviniendo con veladuras de color que respeten estas valoraciones previas.

Figura 10. Trabajo realizado por Cristian González, 2014.

En relación al claroscuro solemos recomendar a los alumnos/as prestar especial atención al uso del negro. Recomendamos especialmente usar el negro parduzco, producido con la mezcla en proporciones equitativas de los tres colores primarios, porque propicia matices más naturales que el negro comercial. En todo caso proponemos no abusar de él, recomendando que un color se oscurezca añadiéndole su complementario. Este procedimiento, frente al uso del negro comercial, suele garantizar una mayor naturalidad y coherencia en los valores presentes en la obra.

En este sentido, cabo comentar los trabajos mostrados en la Figura 11. En la imagen de la izquierda se intervino el fondo rosado-magenta

Figura 11. Trabajos realizados por Julia Ortiz, 2014.

Figura 12. Trabajo realizado por Marco Torres, 2014.

con un tono grisáceo oscuro obtenido con un tono negro comercial. El resultado habría sido más rico si se hubiera empleado, por ejemplo, una veladura verdosa, complementaria al magenta, o un negro parduzco. La alumna que realizó este trabajo se propuso realizarlo así en la imagen de la derecha, partiendo de un fondo ocre anaranjado. Intervino en este caso con pinceladas de grises azulados que, si bien producen una oscuridad excesiva que debería ser revisada, integran mejor los tonos utilizados en la obra, propiciando un tránsito entre el fondo coloreado y los grises azulados del plato y tarros.

Como vemos, intervenir un fondo de color con su complementario apoya la posibilidad de movernos entre escalas cromáticas que pueden, de un lado, resultar armónicas y de otro, propiciar contrastes interesantes entre tonos que se apoyan y complementan. Se observa un ejemplo significativo en la Figura 12: el alumno que realizó este trabajo partió de un fondo de *Gesso* coloreado con un celeste luminoso, sobre el que intervino utilizando manchas de tonos anaranjados y tierras rojizas. La luminosidad y naturaleza de los tonos empleados, así como el tratamiento opaco de la materia, garantiza el interés del resultado en el contraste de complementarios obtenido.

Pero no solo podemos intervenir fondos coloreados con manchas opacas. La Figura 13 muestra un ejemplo en el que se encaja con manchas más transparentes realizadas con brocha y pincel que se mezclan ópticamente con el fondo de color. El resultado es un cuadro lleno de texturas, con una aplicación fresca y espontánea de la pintura. El condicionante temporal (el trabajo debía ser resuelto en una hora como máximo) ayudó a su autor a tomar decisiones que propiciaron estos resultados.

El empleo de espátula es otro recurso que podemos explotar para sacar partido a nuestro fondo de color. Los trabajos mostrados en la Figura 14 dan cuenta de ello: el uso de espátula genera texturas muy interesantes. Su hábil aplicación genera mezclas ópticas, por superposición, que llegan a transmitir incluso espacialidad.

CONCLUSIONES

Las reflexiones mostradas en este capítulo nos hablan de la trascendencia que los fondos coloreados tienen en la resolución de un cuadro. Explicábamos al principio que el éxito de un cuadro nace ya desde el momento de su imprimación, condicionando el posterior resultado de la técnica que se aplica.

Figura 13. Trabajo realizado por Jesús Sánchez, 2014.

Figura 14. Trabajos realizados por Araceli Cañas, 2014.

Es fundamental, por tanto, mimar ese primer momento de preparación, importancia que se acrecienta, como hemos podido observar con los casos prácticos comentados, cuando tomamos conciencia del alcance que el color de fondo elegido tiene en la consecución de la obra, generando condicionantes que, según se afronten, pueden determinar su éxito o su fracaso.

Las experiencias narradas nos muestran la importancia de tener la mente abierta para arriesgarnos a experimentar estos condicionantes, para probar nuevas formas de trabajar, para darnos la oportunidad de sorprendernos. Nos anima, en definitiva, a ser valientes para experimentar con rapidez trabajos prácticos al óleo que partan de fondos coloreados. La clave es arriesgar y entender que, aunque lo nuevo nos inquieta, puede abrirnos puertas nunca antes imaginadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edwards, B. (2006). *El color. Un método para dominar el arte de los colores*.Barcelona: Urano.

Pérez Pineda, A. y Ruiz, L. (1992). *Imprimaciones*. (Apuntes inéditos para 2º del Grado en Bellas Artes). Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Granada.

Ruiz, L. (2004). *La Pintura al Óleo*. (Apuntes inéditos para 2º del Grado en Bellas Artes). Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Granada.

Ruiz, L. (2004). *La pintura según el medio*. Esquema (por atención del autor).

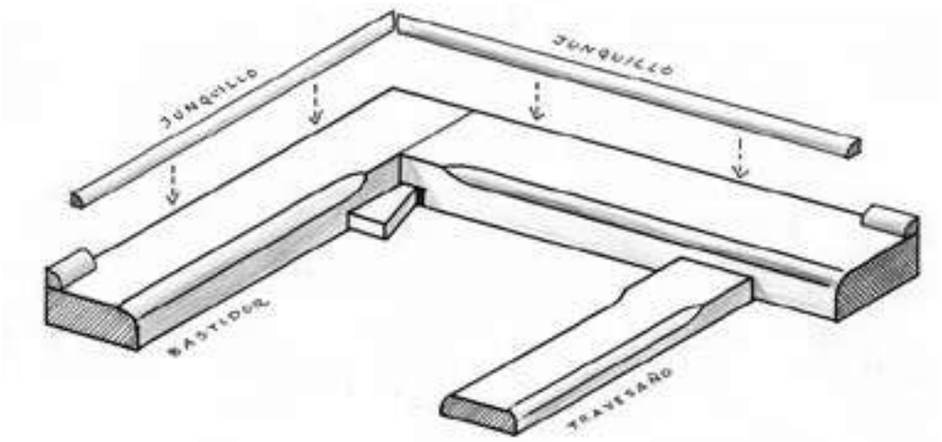
Tornquist, J. (2008). *Color y luz, teoría y práctica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Figura 15. Trabajo de aula.

CONSEJOS PRÁCTICOS SOBRE: EL TENSADO DEL LIENZO AL BASTIDOR Y LAS IMPRIMACIONES

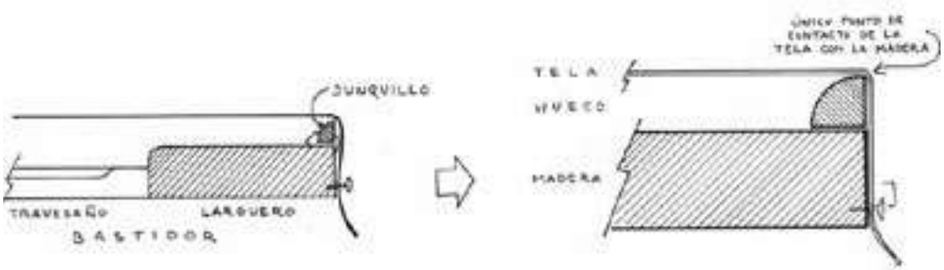
Luís Ruiz Rodríguez

Previo al montaje de la tela sobre el bastidor es conveniente proteger la cara que va a estar en contacto con la tela para evitar que ésta se adhiera a la madera por las colas de la imprimación. Se puede PLASTIFICAR la madera mediante cinta de precinto, aunque lo mejor será siempre colocar por el perímetro del bastidor un junquillo de madera, que mantendrá la tela separada del bastidor y sus travesaños, tanto para la imprimación como para pintar el cuadro.



COLOCACIÓN DEL JUNQUILLO

Al principio se coloca la tela sobre el bastidor de manera PROVISIONAL, no demasiado tensa y con muy pocas grapas o tachuelas, que además deberán ponerse de manera que sean fácilmente extraíbles.

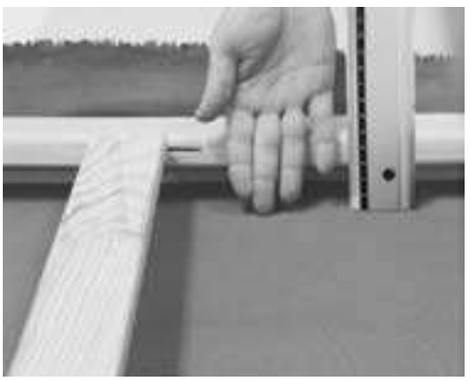


COLOCACIÓN DEL JUNQUILLO

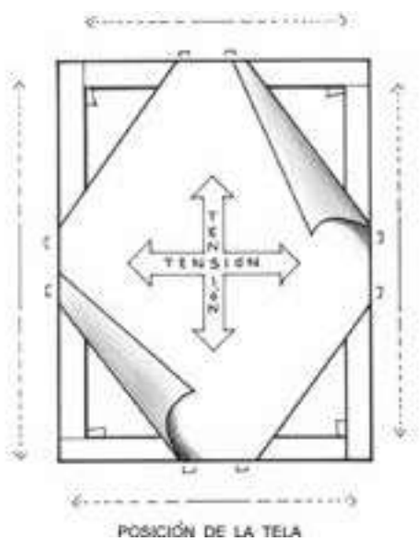
DETALLES DE UN BASTIDOR CON JUNQUILLO

Es aconsejable, una vez colocada la tela (provisional) proveer a ésta de una mano ligera de AGUA COLA, para quitar el apresto de las fibras y facilitar el agarre de la imprimación.

Se dan varias capas con la crema imprimatoria, mejor mas bien ligeras que demasiado espesas y siempre dependiendo del número de capas y de su densidad y según las intenciones plásticas y matéricas de la obra que se ha de pintar en ese lienzo.



Es ahora FUNDAMENTAL observar la reacción de la tela, a menudo que ésta va recibiendo la imprimación y las capas se van secando:



POSICIÓN DE LA TELA

Si va tensando demasiado (por acción de las colas) tendremos que quitar algunas grapas (por eso se pusieron provisionales), y la tela cederá...

Si por el contrario la tela queda bofa y/o con hondonadas y arrugas, se pondrán nuevas grapas en los intersticios o huecos que se dejaron entre grapa y grapa al principio del proceso, tensándola ahora con la mano o con la tenaza de tensar

Si la tela va quedando a nuestro gusto y con la tersura justa a menudo que va recibiendo las capas de imprimación, afianzaremos ahora las grapas (que al principio eran solo provisionales), pondremos otras nuevas en los espacios que quedaron y acabaremos con el plegado de las cuatro esquinas.

En un lienzo de grandes dimensiones, que se tendrá que imprimar bastante para que la tela tome cuerpo y sea resistente, la trama de la tela quedaría oculta por las muchas capas de imprimación, y se perdería. Para evitarlo habrá que imprimarla por el REVERSO, esto es, mediante el proceso conocido y que, una vez terminado, se tendrá que desmontar la tela del bastidor, darle la vuelta y tensarla de nuevo mediante la acción mecánica de la mano y la tenaza de tensar. La cara imprimada habrá quedado por el reverso, y por el anverso, donde se va a pintar, la trama del lienzo habrá quedado más visible, que es lo que nos interesa.

Es importantísimo que el tipo de tela sea acorde con las características y la intención de la obra que se vaya a pintar en ella. Por ejemplo, un lino fino y de trama cerrada será adecuado para cuadros de tamaño pequeño y acabado delicado; una tela de saco, de yute o arpillera tosca, será idóneo para obras de "carácter" y ricas en texturas.

MATERIALES DE LA IMPRIMACION

Las colas naturales (de CONEJO) son muy higroscópicas, y esa es su gran ventaja: SON REVERSIBLES, incluso sobre lienzos ya imprimados, mediante la simple aplicación de agua. Las colas sintéticas (polimero-vinílicas) son irreversibles una vez secas, quedándose plastificadas y de muy difícil manipulación.

La cola de conejo se prepara en tres concentraciones, según su aplicación:

AGUA COLA: 70/80 gramos (una tableta) en 2 litros de agua o más.

COLA: 70/80 gramos (una tableta) en 1 litros de agua (Imprimación)

COLA FUERTE: 70/80 gramos (una tableta) en 1/2 litro de agua.

PREPARACIÓN A LA CRETA

INGREDIENTES	CANTIDAD
Cola de conejo	50-70 gr.
Agua	750-900 gr
Blanco de España/ Yeso mate. (Materia de Carga)	200-300 gr.
Pigmento: Blanco de Zinc o Titanio. Otros como Almagra, Bolo, etc.	100 gr.
Opcional: Glicerina o miel	5 cc.

PROCESO	APLICACIÓN
-Poner la cola en remojo (12-24 horas). -Diluir "al baño maría" (puede añadirse fungicida o unas gotas de vinagre). -Añadir la materia de carga. -Puede añadirse pigmento: blanco para preparaciones blancas, o de otro color para imprimaciones coloreadas. -Adítivo: podría añadirse glicerina o melaza de caña (aumenta la elasticidad).	-Primera capa de agua de cola. -Se aplica la capa de imprimación, (en un mismo sentido). -Dejar secar -Segunda capa, perpendicular a la anterior. -Número de capas: según espesor de la preparación. -Se puede pasar la lija para alisar, entre capa y capa.

Para ciertos trabajos pictóricos es muy interesante que la superficie imprimada no sea demasiado lisa ni uniforme, sino que tenga cierta textura e irregularidad, conseguida, por ejemplo, mediante pinceladas yuxtapuestas e irregulares con brochas grandes o rodillos. La pintura posterior agradecerá este "tramado" y será más sugerente física y visualmente.

En las imprimaciones con TEXTURA, es conveniente que la tela elegida no sea demasiado lisa y fina, sino que tenga ya cuerpo o "carácter", que se potenciará con la posterior textura intencionada. Ésta no debe aplicarse de manera homogénea sino muy al contrario, dejando zonas muy ligeras (o incluso desnudas) y otras muy cargadas, para potenciar el contraste, según nuestro gusto.

Detalle de una obra con textura muy potenciada.

Los mejores materiales de carga para agregar a la crema imprimatoria y potenciar la textura, serán siempre INERTES (nunca orgánicos) y que no pesen demasiado: serrín, virutas de madera, polvo de piedra pómez, etc. Cabe, además, la incorporación de trozos de telas, cartón y otros materiales que, a modo de collage, se encolen y se integren bien al soporte.

Si se quiere aportar MAYOR DUREZA y rigidez a la imprimación (anverso y reverso de la tela)

se incorporará a los materiales de carga ALMAGRA (arcilla roja ferruminosa). Esto era muy frecuente en el Barroco.

Las IMPRIMACIONES COLOREADAS (o con IMPRIMATURA) tienen como objeto proveer al cuadro de una interesante base de color que facilitará la entonación y la clave cromática de la obra.

La mejor imprimación para pintar al temple es la CRETA (la más absorbente), que recibirá muy bien las manchas de agua de los temples y toda la pintura quedará perfectamente integrada en esta base.

La imprimación ACRÍLICA es la más adecuada para los temples acrílicos, y las pinturas plásticas y acrílicas.

La imprimación a la MEDIA CRETA (similar a la creta pero con añadiendo huevo) se utiliza para los temples grasos y/o la pintura al óleo. El componente oleoso de la media creta repele el agua de los temples y esto es muy perjudicial por la falta de adherencia.

Hay que considerar que muchas veces no se diferencia ni distingue cuando se acaba de imprimar un soporte y cuando se empieza a pintar sobre él, sino que todo es un continuo, y que ya se está pintando la obra desde que se imprima la tela (o incluso antes, desde que se seleccionan sus materiales), o que se recurre de nuevo a los materiales de la imprimación, las colas etc., cuando la pintura está avanzada. Como ejemplo de ello se puede consultar la obra y los procesos de trabajo de autores contemporáneos como M. Millares, Rafael Canogar, J. Caballero, A. Tápies, Manolo Valdés, M. Barceló...

Observar la importancia de las imprimaciones, seleccionar bien los materiales y proceder a su sencilla práctica con rigor, proveerá al cuadro de una inmejorable base tanto física como estética, además de facilitar el trabajo del pintor y garantizar la perdurabilidad de la obra.

	FIGURA	PAISAJE	MARINA
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
30	92 x73	92 x 65	92 x 60
40	100 x 81	100 x 73	100 x 65
50	116 x 89	116 x 81	116 x 73
60	130 x 97	130 x 89	130 x 81
80	146 x 114	146 x 97	146 x 89
100	162 x 130	162 x 114	152 x 97
120	195 x 130	195 x 114	195 x 97

TIPOS DE LIENZOS DE LINO

LIENZOS DE OTRIOS TEJIDOS

Trabajo de Elisa Canteras

LENGUAJE PICTÓRICO: EXPRESIVIDAD Y EXPRESIÓN

CONSUELO VALLEJO DELGADO

En este capítulo tratamos cuestiones que también son básicas para comenzar a pintar; aquellas que tienen que ver con la pintura como medio de expresión. Por un lado, se revisan los principales recursos procedimentales pictóricos y, por otro, avanzamos en el conocimiento de los diferentes lenguajes, ampliando el concepto de representación.

LA FACTURA PICTÓRICA ARRASTRES, TOQUES, SUPERPOSICIONES, EMPASTES, RASPADOS, TRANSPARENCIAS, ETC.

Es evidente que si varios artistas pintaran un cuadro figurativo siendo fieles a una misma imagen o referente tridimensional del natural, los resultados serían muy diversos, aun cuando el tema, la composición, el color, los materiales fuesen exactamente los mismos. ¿De qué dependerían estas diferencias si, como decimos, el tema-motivo sería el mismo? Pues bien, en principio, podemos decir que se trata de una cuestión de "aplicación pictórica", o de lo que se denomina "factura" (de "faccio" en italiano), es decir, la manera en la que se "echa" la pintura sobre el soporte; cuestión nada trivial en la mayoría de los lenguajes pictóricos.

Independientemente del tema, la pintura, como lenguaje, transmite una información determinada, según una expresividad que modifica, determina y define el mensaje. La innovación en pintura se produce en una simbiosis perfecta entre concepto y lenguaje. En este sentido, una parte del resultado pictórico estaría condicionada por la naturaleza de los materiales y otra, no menos importante, por su aplicación o técnica procedimental. Adquirir una técnica implica "automatizar", ensayar, repetir, ciertos movimientos, alcanzar la capacidad para aligerar una capa, ponerla con suavidad, o hacer un empaste con la energía y velocidad necesaria, o un toque, o un arrastre. Un "baile" que nos recuerda al propio Dubuffet, pintor informalista francés, cuando decía que las relaciones con el material que utilizaba era como la de un bailarín con su pareja. José Antonio Marina, en *Teoría de la Inteligencia creadora* señala la importancia de la práctica y el entrenamiento en la creatividad, comparándolas con el deporte, para poder automatizar y conseguir la libertad final y la expresividad-expresión propia. De ahí que, junto a la importancia de la técnica, no podamos dejar de lado el papel del azar y la imaginación. Gombrich en *La imagen y el ojo* nos recuerda a Leonardo da Vinci, quien "considera el poder de las `*formas confusas*", como las de nubes o de agua turbia, para elevar el espíritu hasta nuevas invenciones. Llega al extremo de aconsejar al artista que evite el tradicional método de dibujar con minucia, ya que un esbozo rápido y desordenado puede a su vez sugerirle nuevas posibilidades. (...)"

El personaje principal de la novela *Manual de pintura y caligrafía*, del Premio Nobel del Literatura José Saramago, el pintor H., se lamenta de sus limitaciones:

> *Visto a distancia (vestir la distancia), tengo los gestos de un Rembrandt. Como él, mezclo los colores en la paleta, como él, alargo el brazo firme que no vacila en la pincelada. Pero el color no queda puesto de la misma manera, hay una torsión de más o de menos en la muñeca, una presión mayor o menor de los pelos de marta (no de Marta) del pincel: ¿o no usaba Rembrandt pinceles de pelo de marta y ahí está precisamente toda la diferencia? Si mandara hacer una macrofotografía de detalle de un cuadro de Rembrandt ¿vería confirmada quizás esa diferencia? Y la diferencia ¿no será precisamente lo que separa al genio (Rembrandt) de la nulidad (yo)? (...)*
>
> *¿Cuestión de muñeca? ¿Cuestión de qué? Recuerdo una frase de Klee: "Un cuadro que tenga por tema un hombre desnudo debe componerse de manera que sea respetada no la anatomía del hombre sino la del cuadro". Y si es así, ¿qué errores cometo yo en la anatomía del cuadro? Y, pese a todo, sé muy bien que la macrofotografía de Rembrandt no se parecería nada a la de Klee.*

La cita de Saramago revela un aspecto fundamental de la pintura; la pintura en sí misma. Descubrimos que, junto al tema y el motivo,

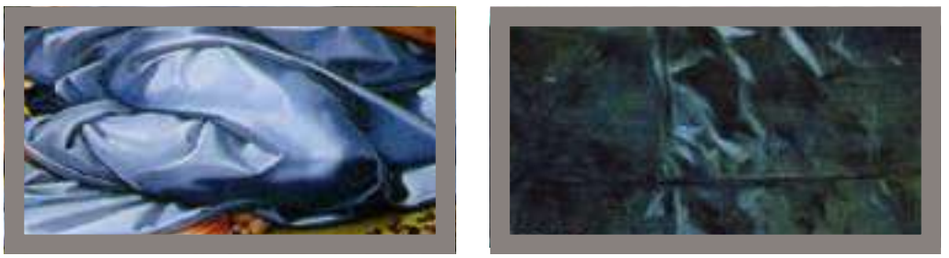


Fig. 1. Diferencias entre el "estilo lineal" y el "estilo pictórico". Detalles de obra del "Tondo Doni" de Miguel Ángel (izquierda) y "La infanta Margarita" de Velázquez (derecha).

Fig.2. Impasto o toque pictórico. Diego Velázquez, Infanta Margarita Teresa in a Blue Dess, 1659, 107 x 127 cm. Observar que el detalle de la izquierda tiene un cierto tamaño, pues ocupa en el cuadro unos 30 cms de ancho. Examinar cuestiones como el tamaño de la pincelada, la gestualidad, etc. (Imágenes: capturas de pantalla de Google Art)

Fig. 3. Restregado, pincel semiseco. Ejemplo de arrastre del pincel sobre un fondo para producir efectos de relieve y texturación en el cabello de Venus. Rubens, Venus y Adonis, 1610. 183 x 276 cm. (Imágenes: capturas de pantalla de Google Art)

Fig. 4. Raspado. Detalle de autorretrato de Rembrandt en el que se observa como el pintor ha raspado pintura para hacer parte del cabello. Rembrandt "Autorretrato", 1628. 18,7 x 22,6 cms. (Imágenes: capturas de pantalla de Google Art)

la manera en que se pinta condiciona el mensaje, lo define, añadiendo a la creación pictórica otra posibilidad más, aquella que ya exploraba la pintura decimonónica y estallaría después en las Vanguardias, al otorgar protagonismo a la dirección de las pinceladas (Van Gogh), a la textura visual de las capas de pintura (Monet), a los fundidos que modelan el volumen (Renoir), o a la disgregación del color en la mancha o el punto (Seurat). Muchos de los movimientos artísticos de estas "primeras vanguardias" conllevan innovaciones del lenguaje pictórico que tienen que ver con lo procedimental, la grafía del artista, la gestualidad, y la aplicación pictórica, así como los materiales y su expresividad. Sin embargo, queremos hacer constar cómo también en la pintura "clásica" el pintor no olvida estas cuestiones, aunque hay que recordar que la expresividad pictórica-plástica no está presente en toda la historia de la pintura -pensemos por ejemplo en una tabla medieval o en obras más contemporáneas como las de Tamara de Lempicka- y que ésta adquiere diferente protagonismo según hablemos de "estilo lineal" y "estilo pictórico" (Fig. 1)

ALGUNOS RECURSOS PROCEDIMENTALES

En general, se habla de los siguientes recursos procedimentales: pintura por capas; húmedo sobre seco; pintura "alla prima"; húmedo sobre húmedo; fundido; restregado, pincel seco; "impasto" (empaste), toque pictórico; veladuras (mezcla óptica); texturas (la propia del soporte, añadidas, gestuales, etc.). El uso de unos procedimientos u otros lleva a variaciones estilísticas, en ocasiones derivadas de la época, aspectos que no abordaremos pues exigiría un análisis más profundo desde la teoría del arte.

Podemos observar ejemplos de *impasto*, o toque pictórico en obras de Velázquez, mediante pinceladas que construyen volúmenes y luces finales, en las que la gestualidad y la mancha resuelven el natural de forma amplia. Los detalles son reconstruidos perceptivamente por el espectador, como si se tratara de una ilusión óptica, sin que realmente estén representados con minuciosidad. (Fig.2)

En otras obras clásicas no es dificil encontrar otros recursos como el restregado (fig. 3), el raspado (fig.4) o el difuminado (fig. 5) para simular determinadas calidades pictóricas. Sorprende el gesto de Rembrandt, probablemente realizado con el mismo mango del pincel, de arañar la pintura para representar el pelo en uno de sus autorretratos.

Fig. 5. Ejemplo de difuminado en autorretrato de Rembrandt.
(Imágenes: capturas de pantalla de Google Art)

LAS VELADURAS

Uno de los principales recursos usados en pintura sería la aplicación por capas, o por transparencia, fundamento en técnicas al agua como la acuarela. En la pintura al óleo, y en otros medios como el acrílico, recibe el nombre de "veladuras". En este caso la mezcla del color no se hace en la paleta, sino que se produce a través de la absorción y reflexión de la luz en cada una de las finas capas de pintura superpuestas, es decir, por mezcla óptica. (Fig. 6 y 7)

Los procedimientos a la hora de realizar una pintura pueden ser diversos (Ver fichas "Proceso de realización de una obra pictórica del natural a partir del claroscuro" y Proceso de realización de una obra pictórica del natural a partir de mancha de color"). A veces el pintor parte de una base realizada a modo de "grisalla" (un solo color con diferentes luminosidades) y luego aplica el color mediante veladuras y toques pictóricos (Fig. 8,

Fig. 6. Esquema del profesor
Luis Ruíz Rodríguez

Fig. 8a. Pasos de proceso pictórico mediante grisalla de temple al huevo y veladuras. Trabajo de Daniel Aguilar Juliá.

Fig. 7. Ejemplo de veladuras en un detalle. Trabajo de la estudiante Trinidad Núñez Espinar.

Fig. 8b. Ejemplos de trabajos de estudiantes realizados al óleo sobre "grisalla" de temple al huevo. Izqda: Mercedes Navarro. Drcha: Manuel Pérez Delgado.

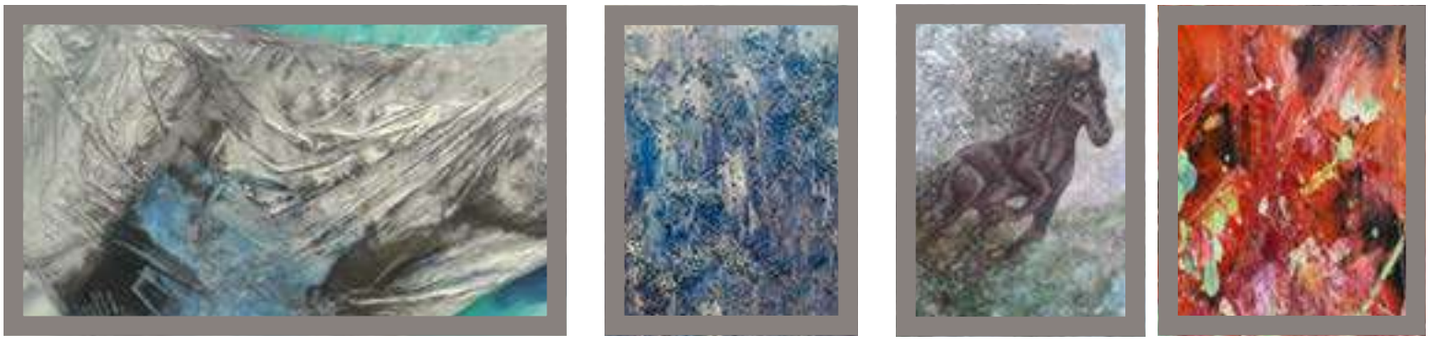


Fig. 9. Texturas matéricas incorporadas en el soporte. De izqda. a drcha.: trabajos de Helena Bonilla, Gloria Carvajal, Agustín López. A la drcha., ejemplo de textura visual.

a y b). Es el caso de algunas técnicas "mixtas", en las que estas primeras capas monocromáticas se hacen al temple, y las siguientes capas de color con óleo, más o menos diluido. El temple puede realizarse aglutinando los pigmentos con látex (temple acrílico) o bien con otros medios orgánicos como el huevo, el aceíte, o la caseína. Para realizar las veladuras se usa un médium, a base de trementina, aceíte y barniz, con el que se diluye el óleo. Estos médium pueden prepararse, aunque también se comercializan, tanto para óleo como acrílicos.

Otro recurso usado en pintura es "la tinta plana"; habítual en la Edad Media o en el campo del diseño gráfico, pero también en movimientos artísticos contemporáneos como en algunas obras del Pop. Consiste en aplicar el color de forma lisa, sin textura ni gradaciones. También la aplicación pictórica puede consistir en gradaciones con saturaciones diferentes, en las que la pintura más o menos diluida consigue efectos de profundidad, ligereza, etc. O bien realizarse a espátula, mediante estampación de materiales, o el uso de texturas en el propio soporte (Fig. 9). Protagonistas del "Art Autrè", el *Informalismo* o el *Art Brut*, las texturas de los materiales sirven de argumento para diferentes movimientos artísticos contemporáneos, si bien este interés ha estado presente de diversos modos en la pintura clásica, como es el caso del aprovechamiento intencionado de la textura de la trama de la tela. Otros efectos serían el punteado, salpicado, el chorreado, el raspado, el lavado o retirado de pintura, las reservas, etc. La expresividad del propio medio pictórico puede evidenciarse mediante el uso de materiales o recursos muy visibles y potentes, como vemos en obras actuales de Gerhard Richter o Anselm Kiefer, o bien mediante el tratamiento sutil o ligero, la transparencia; el vacío.

Fig. 10. Recursos procedimentales. Transparencia y rayados, ejemplo de Irene Molina. Chorreado y salpicado, Nerea Larrosa. Difuminado

LOS LENGUAJES DE LA PINTURA. EL ARTE Y LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL.

A lo largo de la historia constatamos el interés en el arte hacia la mímesis del natural. No obstante, no podemos hablar de una progresión lineal histórica desde estadios de representación menos figurativos a los más naturalistas, y existen diferencias culturales muy significativas. Worringer en *Abstracción y naturaleza* habla de alternancia de la figuración y la abstracción en el arte según periodos de confianza o de desconcierto del ser humano. El pintor Piet Mondrian se interesa por el debate figurativo-abstracto en su escríto *Realidad natural, realidad abstracta*, donde relata un diálogo entre dos pintores, cada cual interesado en una u otra tendencia.

En la Prehistoria, los bisontes proyectados a partir de las oquedades observadas en las cuevas conviven con signos y símbolos considerados abstractos. Sobre la época clásica, Plinio relata la famosa fábula de Zeuxis y Parrasio, donde el naturalismo de las uvas pintadas por Xeuxis confunde a los pájaros que intentan picotearlas, pero la cortina pintada de Parrasio logar engañar al jurado que se acerca a apartarla. Los intentos del arte, y en especial la pintura, por suplantar la realidad estarán muy presentes en el "trompe l´oeil" o *transpantojo* en el Renacimiento y Barroco, y han sido objeto de numerosas obras de arte contemporáneo que, a modo de metalenguaje, debaten los límites de la pintura y la representación de lo real: "Una y tres sillas" de Kosuth (la definición de silla, el dibujo de silla, y la silla real), "El ojo inocente" de Mark Tansey (una vaca que contempla en cuadro de una vaca), ciertas obras de Magritte, o los juegos con la verdad y su simulacro de los proyectos fotográficos de Fontcuberta.

El equívoco habitual de que la pintura que representa fielmente el natural es superior a la que busca otras vías de expresión, se supera ante la evidencia de que estas obras, por fieles a la realidad que parezcan ser, son códigos de representación que implican una lectura más amplia que la simple interpretación del tema. Recordemos el lema de Goethe "si pinto a mi perro tal y como es, tendré dos perros iguales pero no una obra de arte". También el otro equívoco; el de que la mímesis del natural es cosa del pasado, se supera con una rápida ojeada a la historia del arte y a los movimientos actuales.

En pintura, la expresión del tema, las sensaciones o las emociones, puede realizarse de ma-

Fig. 11. Sinestesia. Trabajos sobre el tema "Dolor" realizados por Marina Álvarez, Verónica Gómez y Noemí Fernández.

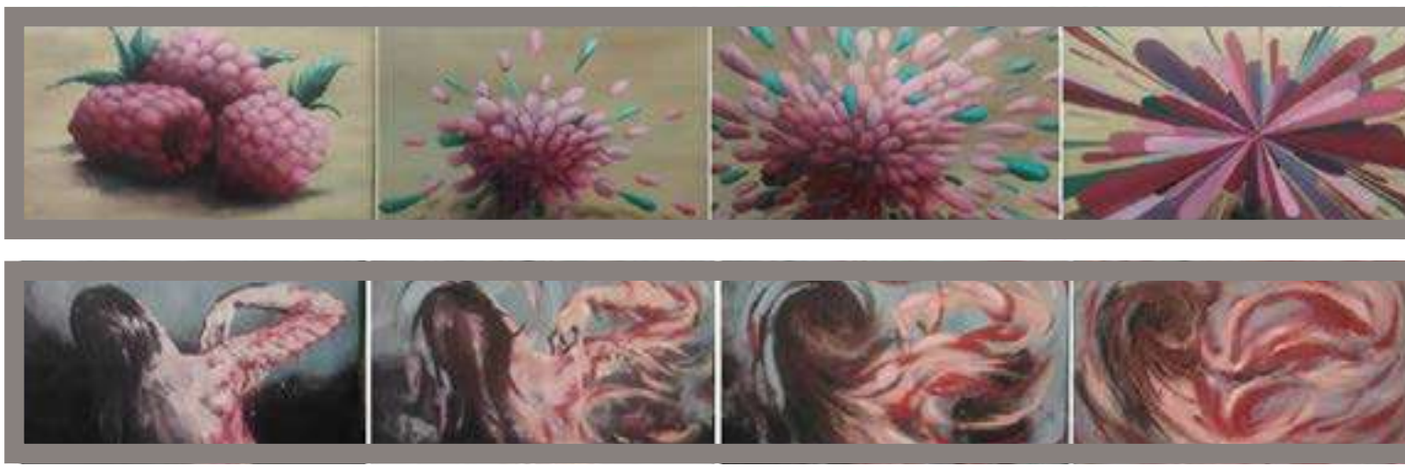


Fig. 12. Sinestesia y retórica visual. Los frutos se representan a través de la sensación del sabor. Trabajo realizado por Manuel Jesús Espinosa (arriba). La imagen de la bailaora se sustituye por la representación del movimiento. Trabajo de Alberto Lozano Gómez (abajo).

nera narrativa o no, representativa o no, con respecto al referente real. Desde el punto de vista de la Teoría del Arte, el Perspectivismo, la Semiótica o la Fenomenología vendrán a explicar la capacidad simbólica de la pintura, afirmando sus posibilidades abiertas de interpretación, los límites imprecisos entre objetividad y subjetividad. Como venimos insistiendo, la expresión puede realizarse a través de un lenguaje pictórico figurativo o no figurativo, y con materiales y recursos procedimentales muy variados. La pintura, en sí misma, tiene incluso capacidad para representar y comunicar sensaciones que implican otros sentidos, diferentes al visual (sinestesia), como el tacto, el gusto o el sonido (Fig. 11 y 12).

Investigar experimentando el lenguaje pictórico nos lleva a encontrar otros recursos y nuevas posibilidades (Fig. 13). Modificaciones formales, lineales, cromáticas, de aplicación pictórica, de materiales, composítivas, espaciales, etc. producen cambios a nivel de significante, afectando al significado. El contenido encuentra su expresión en los elementos que lo constituyen, pero va más allá. El paso de unos movimientos artísticos a otros, como ocurriera en las primeras vanguardias artísticas, lleva asociado cambios a nivel lingüístico (estilístico) y semántico, inaugurando nuevas formas de expresión. La búsqueda personal para mostrar aquello que queremos decir exige indagar en el lenguaje, ensayar nuevos caminos que consigan que el arte, la pintura, se identifique en cierta medida con su mensaje. Porque como escribiera Gastón Bachelard en *La poética del espacio* Sólo se comunica a los demás una orientación hacia el ´secreto`, sin poder nunca expresar objetivamente el secreto".

BIBLIOGRAFÍA

DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX.*

GONZÁLEZ CUASANTE, J. M.: *El color de la pintura.* Ed. Herman Blume, Madrid, 2008

GOMBRICH, E.H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre psicología de la representación pictórica.* Debate, Madrid, 2002

PIYASENA S.; PHILP B.: *Explorar la pintura.* Edítorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014

Fig. 13. Exploración procesual de los lenguajes pictóricos en dos retratos. Autorretrato al óleo. Trabajo de Rafael Torres Ruano (arriba). Retrato de su padre. Trabajo de Mar Crespo (abajo)

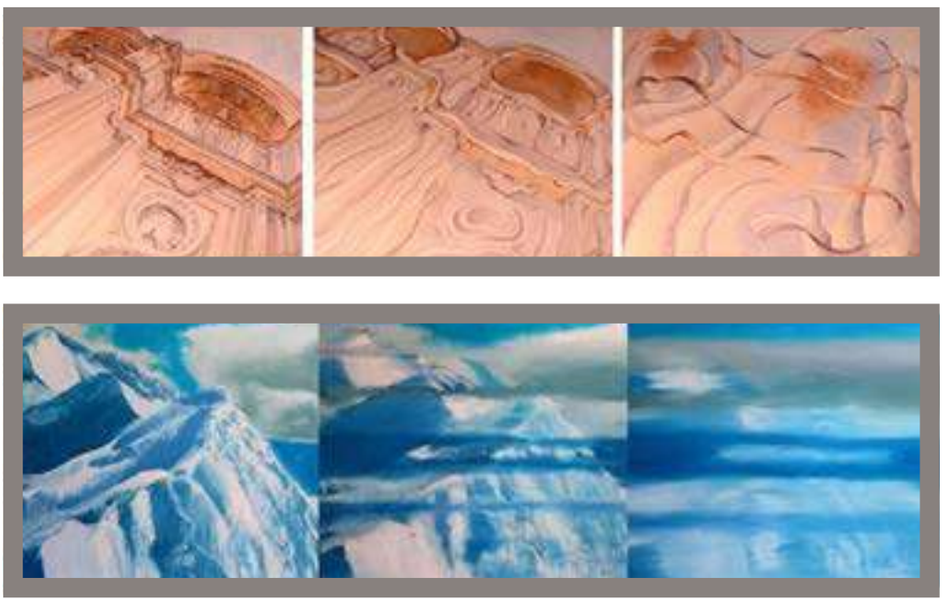


Fig. 14. Exploración procesual en paisaje arquítectónico y natural. Trabajos de Jesús Peña Moral y Enrique Peña Sillero

(Trabajos de Mª Amalia Fernández Villanueva, Trinidad Núñez Espinar, Gloria Carvajal, Isabel Natalia García Ruíz)

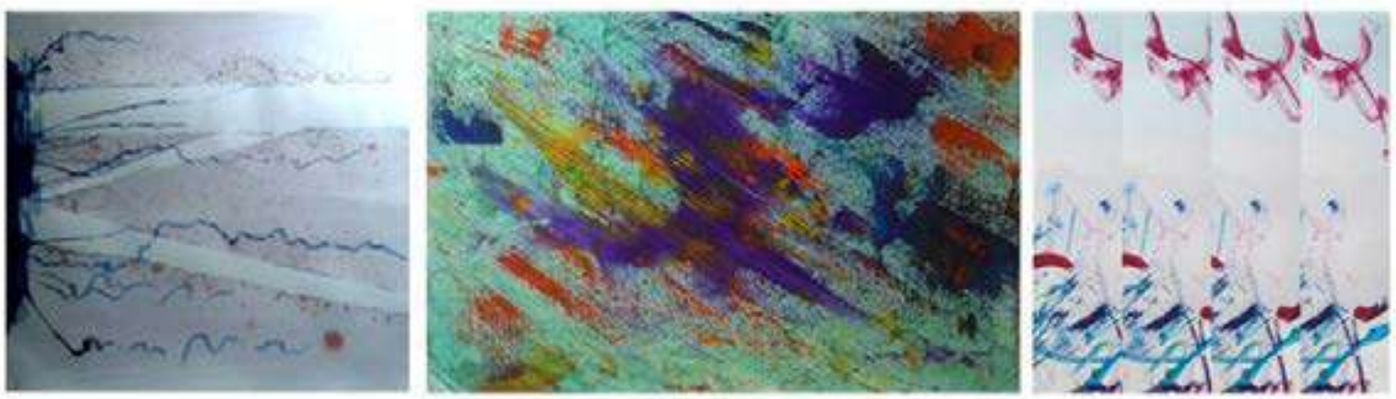
(Trabajo de David Salido Ruíz, Álvaro López Ruíz, Carolina Jiménez Pareja)

PROPUESTAS EXPERIMENTALES: ESPONTANEIDAD, AZAR Y MATERIALES

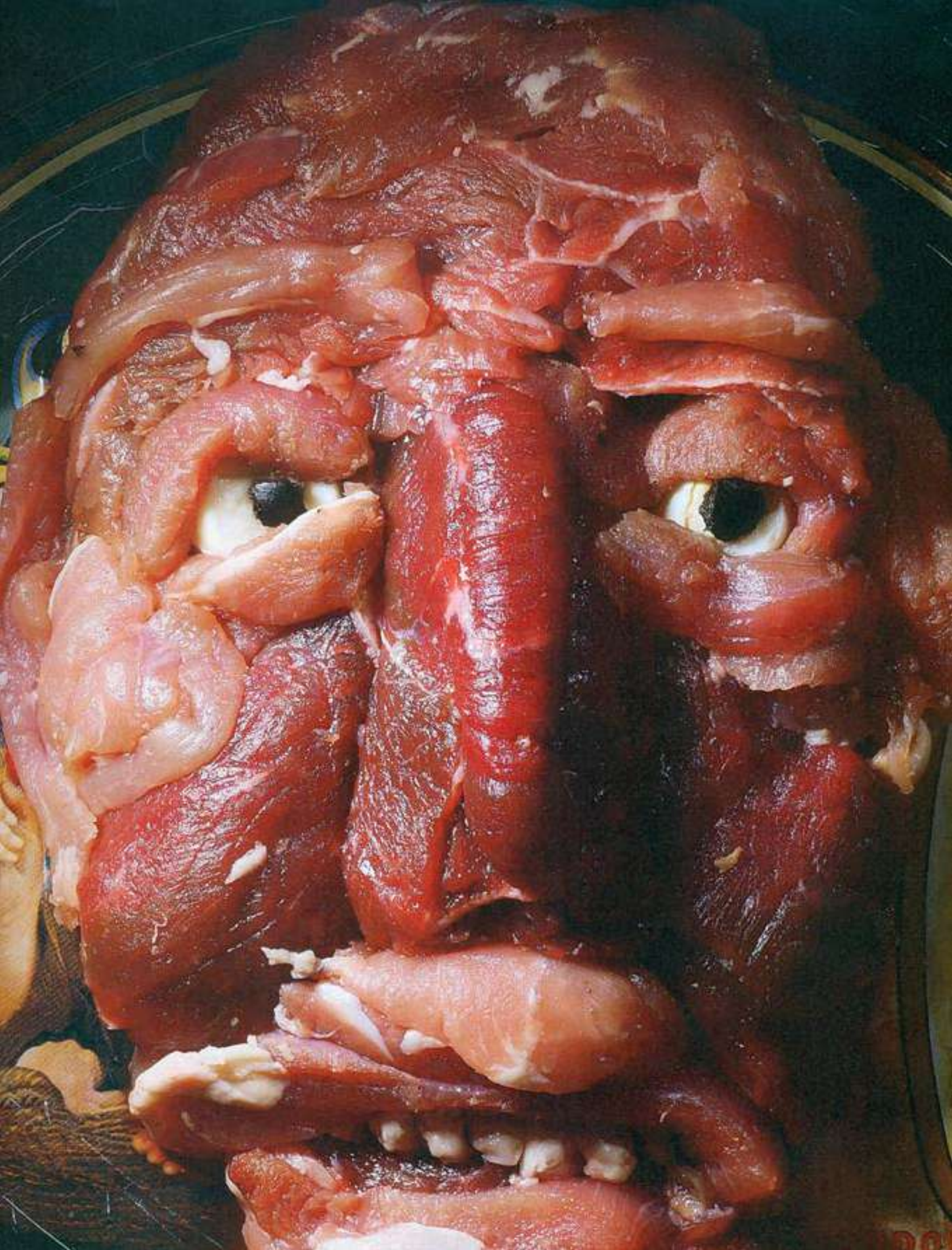
Paralelamente a los trabajos de mímesis del natural, pueden realizarse actividades de corta duración destinadas a trabajar la espontaneidad, y pruebas procedimentales de ensayo con materiales.

Diversas prácticas sirven para comprender la importancia del azar en la pintura, el control de la pincelada y la libertad de la mancha, la relación entre las herramientas usadas y los resultados plásticos, la expresividad, la composición, etc.

Método de proyección: Imaginar a partir de una mancha. De izqda a drcha: Paula Arquero, Francisco Hernández, Alberto Martinez, Sara Romero, Daniel Jimenez (abajo, izqda), Andrés de la Chica, Paula Vasco



Ejemplos de trabajos realizados a partir de música. Andrés de la Chica, Alberto Martínez, Carmen Torres



ESTRATEGIAS CREATIVAS PARA ENSEÑAR PINTURA: EL EJEMPLO DEL "RETRATO CARNAL"

MIGUEL ÁNGEL MOLEÓN VIANA

Una vez trabajados los planteamientos principales para comenzar a pintar, se anima a profesores y estudiantes a experimentar también con nuevas estrategias para aprender y enseñar pintura. Mostramos ahora, a modo de relato, un ejemplo en el que algunos aspectos pictóricos y plásticos esenciales, como el volumen, la textura, la materia, o la expresividad, son enseñados y aprendidos (aprehendidos) de forma nada convencional.

De entre las propuestas creativas que he venido planteando en los últimos años, en diversos grupos de las asignaturas Principios Básicos de la Pintura y Pintura I, del actual Grado en Bellas Artes, en el presente texto vengo a destacar el conocido, con bien ganada fama y celebridad, como RETRATO CARNAL.

La propuesta consiste, sencillamente, en la realización de un retrato, imaginario, a través de la sencilla dinámica de acoplar materiales bien peculiares, nada presuntuosos en cuanto a su pretendida naturaleza artística, y, en muchas ocasiones, francamente viscerales, cargados de connotaciones orgánicas, materiales que mueven a los alumnos/as a un replanteamiento de sus convicciones estéticas, incluso a niveles de procesos gástricos.

O sea: que se propone la realización de un RETRATO CARNAL trabajando, precisamente, con carne cruda, real; filetes, carne picada, despojos, cayos... Hígados, corazones, alas, alones, muslos, sobremuslos.

Toda una lección para la cocina de la pintura. Todo un reto para los sensibles de gusto y de estómago. Una propuesta que a pocos deja indiferentes y a muchos jamás se les olvida, así pasen los cursos académicos y los años.

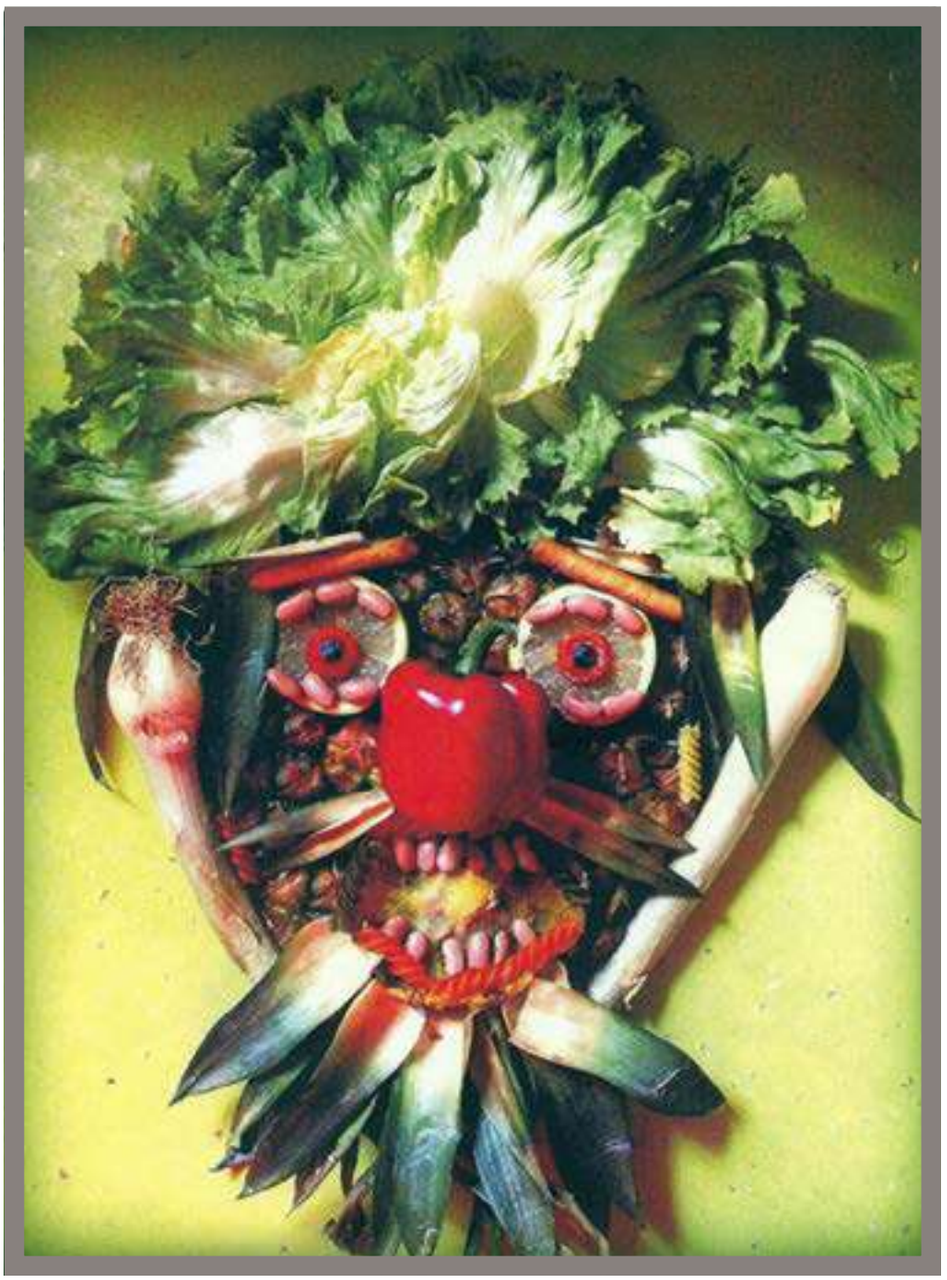
La bondad de los objetivos incluye, contempla, prevé que entre el alumnado haya un buen número de objetores de conciencia: vegetarianos, veganos, ovo-láctos-vegetarianos, amigos de los animales o, sencillamente, escrupulosos a secas. Que no es poco, dada la naturaleza del material con el que se propone trabajar. A estos últimos, cómo no, se les permíte trabajar con la variante que les es más propia. Esto es: con cuanto producto ofrece la huerta y sus industrias adyacentes.

La idea básica: en un formato no menor al A3, se plantea la composición, carnal, de un retrato, donde se propicien aspectos que habitualmente, con la pintura al uso, sea óleo, acrílicos o incluso acuarela, quedan muy descuidados. O que el alumnado prescinde de contemplar. O que el docente se encuentra impotente de transmítir si no es a través de una propuesta rotunda y revulsiva, contundente e inevítable. Sensorial y conmovedora a título profundo, y no sólo como despliegue más o menos afortunado de unas claves estéticas y de lenguaje que, de inmediato, quedan neutralizados por la retórica previsible.

En la propuesta del RETRATO CARNAL se persigue el enfrentamiento del estudiante con los aspectos más caóticos de la materia plástica. Sólo en los conceptos abiertos del arte contemporáneo puede aceptarse pulpo como animal de compañía. Y, por supuesto, la materia prima de las carnicerías de la plaza de abastos de la ciudad como material para las artes plásticas y, más en concreto, para la pintura.

A título didáctico se pone sobre la mesa del taller el modelo histórico que pocos desconocen: la fascinante obra del pintor Giuseppe Arcimboldo, también escríto Arcimboldi (Milán, 1527 - ibídem, 11 de julio de 1593). Pintor meridiano, claro, inconfundible en cuanto a la operación plástica y creativa que desenvuelve una y otra vez hasta la saciedad. El artista, en sus innumerables retratos, pareciera declarar de forma brillante y machacona que todo está en todo. Que la realidad puede reducirse, como principio constructor, a sus volúmenes geométricos básicos; y que alrededor (o en el corazón) de cada andamiaje volumétrico puede habitar una fruta,un animal, una flor... En definítiva que todo puede construirse con todo, pues que la naturaleza es rica en metáforas y parentescos formales. Arcimboldo es el ilustre antecedente de las greguerías de don Ramón Gómez de la Serna, pero ya en el XVI ítaliano, y en el terreno de la plástica.

Se trata de que los alumnos/as visíten conceptos básicos como:



materia, composición, contraste, color, forma, dibujo, volumen, etc... desde una acción concreta conducente a crear un auténtico monstruo de presencia indudable y de capacidad expresiva reincidente, paroxística, desaforada. No se persigue maniobra analítica alguna, ni dinámicas descriptivas, ni la complacencia preciosista del detalle. Se busca el temblor, no la tasación.

Una vez compuesto el rostro, cada alumno/a es libre de generar su propia criatura abominable, no se obliga (sería rayar cierto sadismo no exento de interés) a que la bandeja de metal o cristal donde generan su criatura sea presentada con su contenido vomítivo en clase. La crisis generada en el taller/aula sería digna de pasar a denominarse happening o performance, pero tan sólo proponemos una experiencia genuinamente pictórica.

El alumno/a realiza una fotografía de su criatura monstruosa y es sobre las diversas fotos, con variación de luces y ángulos, que luego, en clase, se realizan los oportunos comentarios y análisis.

Aparte de la obvia referencia al mencionado Arcimboldo, la propuesta procede de una génesis ilustre, a pesar de su espeluznante aspecto y aparente capricho didáctico: el docente no persigue provocación alguna. Sino la transmisión de unos conceptos que, de no ser por este medio extremo, quedarían sometidos al peligro de las experiencias precarias y casi indiferentes.

Esto es: se persigue alejar el peligro de que la percepción del alumno/a quede acoplada a la falsa idea de que la pintura es un entorno óptico, bidimensional y exclusivamente mental. Las nuevas promociones que llegan a la Facultad de Bellas Artes son, en su mayoría, nativos digítales. Y más que en libros físicos, su contacto con el mundo de la pintura procede de las pantallas digítales: móvil, Tablet, ordenador. Todo sucede en los entornos massmediáticos virtuales, y todo se aprehende con un alto nivel como de “inexistencia” corporal.

Es vítal comunicar el hecho de que la pintura tiene cuerpo, carnalidad, presencia. La pintura es órgano vivo.

Se indica, antes de la ejecución del RETRATO CARNAL, la conveniencia de revisítar a ciertos clásicos. De sumergirse en los conceptos, los planteamientos plásticos, las obras de artistas como Ensor, Bacon, Solana o Goya. Se analiza sus obras de forma sucinta para indicar que estos artistas, de épocas y obras dispares, sin embargo, son poseedores de planteamientos que siempre arrancan un estremecimiento en el espectador que degusta sus obras. Son artistas oscuros, por viscerales. Oceánicos, por humanos. Fantasmales por aletearle la presencia del espíritu entre los pinceles; y tristes, duros, frágiles, convulsos. La materia de su pintura se agíta con un temblor sobrenatural y una angustia real; sus obras testimonian su tiempo, pero recalan en los terrenos de la mítología y la atemporalidad. Sus espectros, fantasmas, brujas, sus papas o gentes del campo profundo, son criaturas que comparten la arcilla y el corazón y la sangre. El color en estos pintores es pura corriente de vida, de dolor. Y es común a to-

dos ellos el modelar la materia pictórica con impulsos que no se resuelven, sólo, de forma preciosista, ni con trazos cercanos al refinamiento de un dibujante renacentista. No. La materia pictórica en ellos cobra estremecimiento y olor a tierra húmeda, porque tienen el cuerpo enterrado hasta la cintura y la boca llena de hiel.

No son artistas indiferentes.

La vida no es indiferente.

El arte, la práctica de la pintura, por tanto, tampoco puede serlo.

Se invíta a los estudiantes a seleccionar caras diversas de personajes compuestos por estos artistas. A fotocopiar e imprimir tales rostros en múltiples copias. Copias que pueden ser en color o en blanco y negro. Y finalmente se invíta al estudiante a rasgar esos rostros y dividirlos en fragmentos orgánicamente desmembrados: nada de usar la tijera o el cutter que aporta excesiva regularidad fabril.

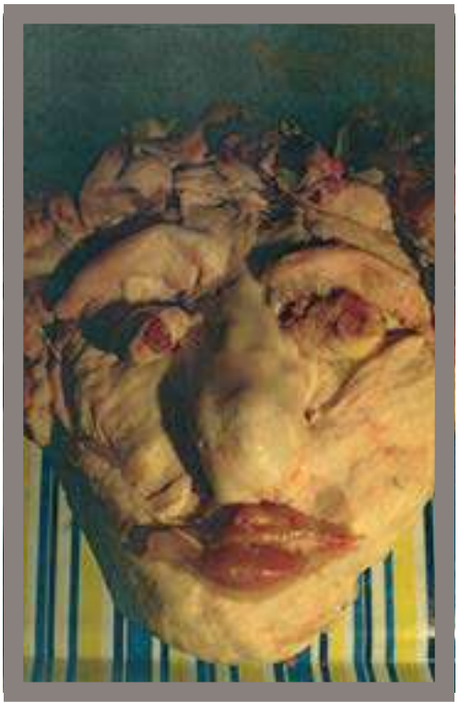
Se persigue realizar rostros de criaturas nuevas basadas en fragmentos de los artistas referidos: un ojo de Goya, una mejilla de Bacon, una frente o unos labios, parciales, rotos, de Solana...

Resultado final: una colección de collage monstruosos que luego les sirven a modo de guías para desmadejar la propia pintura en láminas limpias con materiales convencionales: cada cual construye, alumbra, vomíta su monstruo personal, tras el estudio previo. Y se invíta al alumno a que use los pinceles, y los trapos, las esponjas, un papel arrugado, el pico del abrigo de un compañero de clase... Un estropajo... Cualquier material para modelar y desencadenar y convulsionar la pintura como una materia que encierra todas las sorpresas volcánicas y creativas del mundo.

El siguiente paso era, evidentemente, repetir el proceso, o actuar paralelamente a esta propuesta, con un material que supone un gran reto: LA CARNE, de todo tipo y corte, de toda procedencia y finalidad. Desde lujuriosos filetes cortados exprofeso, hasta madejas de casquería sin nombre (o que es mejor ni nombrar).

La galería de ejemplos que aportamos al final de este sucinto texto, da sobradas muestras de las posibilidades expresivas de la experiencia. También testimonio de que los vegetarianos son gente creativa y muy competente en artes plásticas. Los resultados van desde las fórmulas más caricaturescas y controladas (con abundancia de tic casi dibujísticos) hasta las propuestas más realmente inquietantes (a veces surgen trabajos dignos de estudiarse en otras áreas de conocimiento como la política, la antropología o, por qué no, la psiquiatría).

Pero en todos los casos queda un regusto en el estudiante y una convicción que le ha empapado y no sólo a través de una experiencia que entra por la lógica, el pensamiento y el concepto; por la pupila. Queda una convicción que les ha embargado (a veces generando hasta inconfesables pesadillas) desde la percepción fenomenológica y el conocimiento que el cuerpo acapara a través de todos sus sentidos: la pintura tiene cuerpo, el cuerpo está vivo, o muerto; la pintura respira o respiraba, es caprichosa y receptora de energía y fluidez. La pintura supone un reto abierto; es a menudo difícil de domar, pero generosa en cuanto a lo que te regala. La pintura es lustrosa como un muslo de pollo y brillante como las cabezas de pescado que han usado algunos alumnos. La pintura se entrega, pero no se termina nunca de conquistar. Aparenta yacer, pero siempre te guarda la sorpresa de la vida. La pintura es un cadáver exquisíto, pero siempre una caja de sorpresas tan activa como un circo con tres pistas. Y en cada pista hay



un número que se celebra ante nuestros ojos.

Y el alumno debe saberlo y hacerse cargo. Pasar miedo, turbación, incomodidad, reto e indignación. El alumno debe sentir miedo, asco, soledad y abandono. Pero también verse reflejado en una naturaleza, la de la pintura, que siempre es orgánica y rica y esplendorosa.

¿Qué esperamos que se lleve puesto el alumnado tras la experiencia? (aparte de la idea de que le ha tocado el más triste, raro o exótico de los profesores). Pues tómese nota:la Apreciación del potencial expresivo que tiene el tratamiento de la materia pictórica como medio autónomo.

Una aptitud investigadora, crítica y cuestionadora frente a lo artístico, tanto en su aplicación práctica como teórica. Y un dinamitar lo que se considera, por inercia, como eminentemente artístico.

Adquirir el conocimiento básico de la naturaleza material y conceptual de la pintura. Porque la pintura no es sólo un fenómeno óptico, y parece de Perogrullo dejarlo apuntado aquí. Pero tratamos, no hay que olvidarlo, con un alumnado de primero de grado, cada cual portador de sus prejuicios preferidos, sus devociones y sus afecciones estético-plásticas.

El estudiante que se lanza sin reservas a la experiencia, se enfrenta de una forma contundente a los problemas del color, el volumen, la materia y la luz incidiendo, e irradiando, desde fragmentos de cuerpos que son lo que son, y que no mienten para buscar una pretendida armonía, belleza, equilibrio... Conceptos cuestionados ampliamente a lo largo de todo el siglo XX como garantes o sustentadores de los valores profundos de la obra artística. De la propuesta plástica.

El alumnado comprende, o al menos ese es el objetivo, la complejidad del proceso perceptivo e intuitivo que conlleva la práctica pictórica, así como la actitud y el compromiso personal que ello implica. El aceptar que lo caótico, lo azaroso, lo incontrolable también forma parte de la materia llamada a ser cuerpo de la pintura.

Se busca, por ende, la potenciación de la percepción plástica a través de la manipulación de materias y soportes, también los no convencionales, ni acomodaticios, ni fácilmente controlables. Soportes y realidad que se encuentran a este lado de los entornos massmediáticos virtuales.

Arte es igual a vida, reza la máxima conceptual cuya génesis aún encontramos en la naturaleza de numerosas obras de arte que ahora mismo son expuestas en cientos de salas, museos o pabellones de mítines internacionales activos en diversas latitudes.

Ahora, pasen, por favor, a nuestra modesta galería de los horrores plásticos que les abrimos a continuación. Y juzguen ustedes mismos si encuentran algo de lo que hemos apuntado. Y reflexionen si, resumidas cuentas, el saldo, a favor de la formación artística del alumno, es favorable a tan peculiar experiencia.

Al menos, tras cada curso superado, van quedando menos alumnos recalcitrantes que salgan de las asignaturas referidas (Principios Básicos de la Pintura o Pintura I) sin la certidumbre de la naturaleza carnal de la pintura.

LECTURAS SOBRE ARTE Y DOCUMENTACIÓN DE PINTURA CLÁSICA Y ACTUAL

Tipos de lecturas recomendadas y documentación audiovisual:

-Manuales sobre pintura y técnicas artísticas. (Ver bibliografía de capítulos)

-Escritos de artistas. Algunos son de carácter teórico y otros son reflexiones, ensayos, diarios, etc. Idóneos para este nivel son: "Cartas a Theo" de Van Gogh, "Escritos sobre arte", de Henry Matisse, "Conversaciones con Marcel Duchamp" de Pierre Cabanne, etc.

-Documentales sobre arte y pintura. Hay audiovisuales en bibliotecas y online sobre muchos artistas, museos, etc. (Tapies, Museo de Arte Abstracto de Cuenca, etc.)

-Literatura y cine basados en pintura y arte. Por ejemplo: películas como "El sol del membrillo" de Victor Erice, "Rembrandt" , "Caravaggio",

Se recomienda conocer pintura de diferentes épocas y movimientos artísticos.

-Visualización de obras en las clases impartidas por el profesor

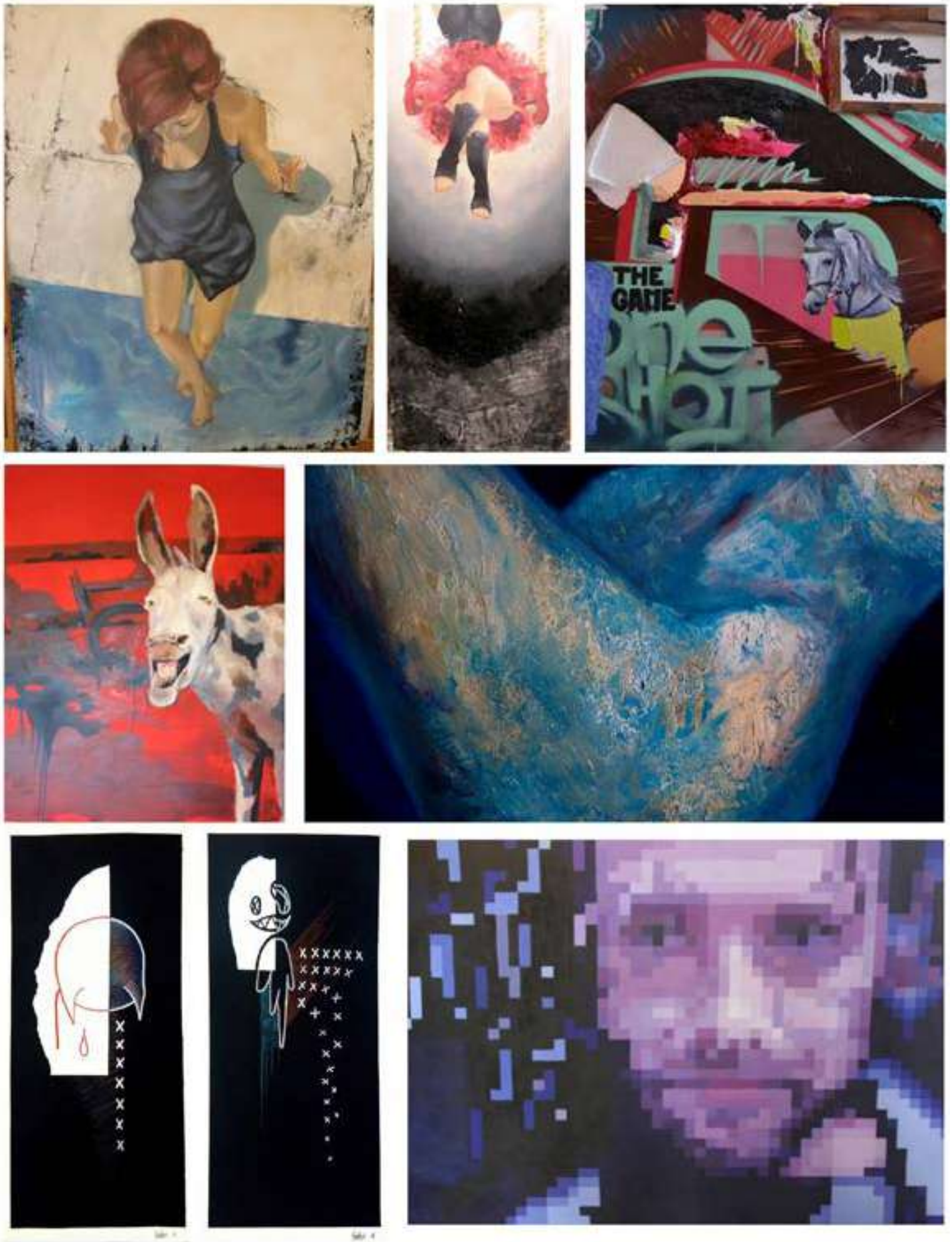
-Presentación de los estudiantes en el aula de obras de artistas y pintores en el aula.

-Consulta de monográficos, exposiciones, museos, etc.

En un contexto académico universitario (y también en talleres de pintura) es necesario, junto al desarrollo procedimental y el aprendizaje de materiales y contenidos, llevar a cabo una reflexión en torno a la pintura.

El taller puede convertirse en un espacio para observar y opinar, ampliar el conocimiento sobre arte, y debatir los resultados de las propuestas.

También es muy aconsejable la visita de artistas o expertos, y las salidas de campo a centros artísticos (instituciones, museos, galerías), imprescindibles para una formación artística amplia.



Trabajos finales. (De drcha. a izqda.)Nuria Pinel, Paloma Leyton, David Salido, Daniel Cepas, Sol Anzorema, Sergio Galbis, María Galvez

EL TRABAJO FINAL

MA REYES GONZÁLEZ VIDA Y
CONSUELO VALLEJO DELGADO

En este capítulo presentamos algunos ejemplos de trabajos finales. Se hace importante retomar los contenidos experimentados durante el aprendizaje, con la posibilidad de una mayor libertad de interpretación, investigando en el lenguaje y en los materiales, como vehículo de expresión personal. Se insta también, ya desde estos inicios en la pintura, a la realización de una muestra colectiva de una selección de los trabajos realizados, como nexo con el ámbito profesional y con el público, receptor de la obra.

EJEMPLOS DE TRABAJOS FINALES

El estudio exhaustivo del modelo para lograr su comprensión es uno de los objetivos fundamentales de esta asignatura. En este caso, la alumna se aproxima a su análisis realizando diferentes bocetos y encajes para resolver tanto la configuración de los elementos como los materiales con los que va a intervenir, proponiendo composiciones extremas (figura de la derecha). El trabajo final (figura de la izquierda) se resuelve mediante collage: introduciendo diferentes texturas en el soporte (cartón ondulado y distintos tipos de papel) superpone formas que generan espacialidad.

Figura 1. Trabajo final de Pintura 1 realizado por Claudia Girela, 2014.

Otro de los objetivos principales de esta asignatura es desarrollar la capacidad de utilización de diferentes recursos plásticos según lo que se necesite contar en cada obra. La imagen que se muestra expone un trabajo que presta especial interés al contraste, las penumbras y las escalas de grises, así como a la experimentación con texturas al óleo y veladuras. Realizado con técnica mixta, el trabajo echa mano de la sanguina y del carbón prensado para propiciar una lectura a modo de mapa sobre la que se superponen imágenes fotográficas significativas para la autora. La combinación de los distintos lenguajes y planos de significación que entran en juego (la abstracción del fondo, el grafismo de la cartografía y la imagen fotográfica) confieren a la obra una lectura intensa y rica en interpretaciones.

Figura 2. Trabajo Final de Pintura 1 realizado por Patri Díez, 2014.

En los trabajos finales de la asignatura, el alumnado tiene la posibilidad de introducir el uso de nuevos medios tecnológicos para el enriquecimiento de sus representaciones. En el caso que se muestra, la alumna realizó fotografías de un grupo de copas estudiando su disposición espacial, para sacarle el máximo partido a la composición. El estudio fotográfico proponía, de un lado, interpretar los matices de color de la naturaleza muerta, y de otro, atendiendo a la naturaleza de lo representado, trabajar con texturas. Como se aprecia en el detalle, la imagen resultante (de 1 metro de largo) fue diseccionada para su introducción en el bastidor mediante transferencia y fotocopias, que fueron intervenidas con veladuras y leves impastos de óleo para enfatizar la naturaleza del cristal.

Figura 3. Trabajo Final de Pintura 1 realizado por Marta Retamero, 2014.

Para este trabajo se realiza una introspección personal de un tema elegido, trabajando mediante bocetos y la escritura creativa como herramienta para elaborar el proyecto. El ejemplo mostrado forma parte de una serie. La plasmación de la idea se realiza con un lenguaje cercano a la ilustración, y un uso limitado de valoraciones pictóricas y plásticas. El resultado es una imagen surreal, basada en la forma y la línea, realizada mediante el modelado suave de los volúmenes. La composición de los diferentes miembros, y los cambios de proporción, dan lugar a una narración muy imaginativa.

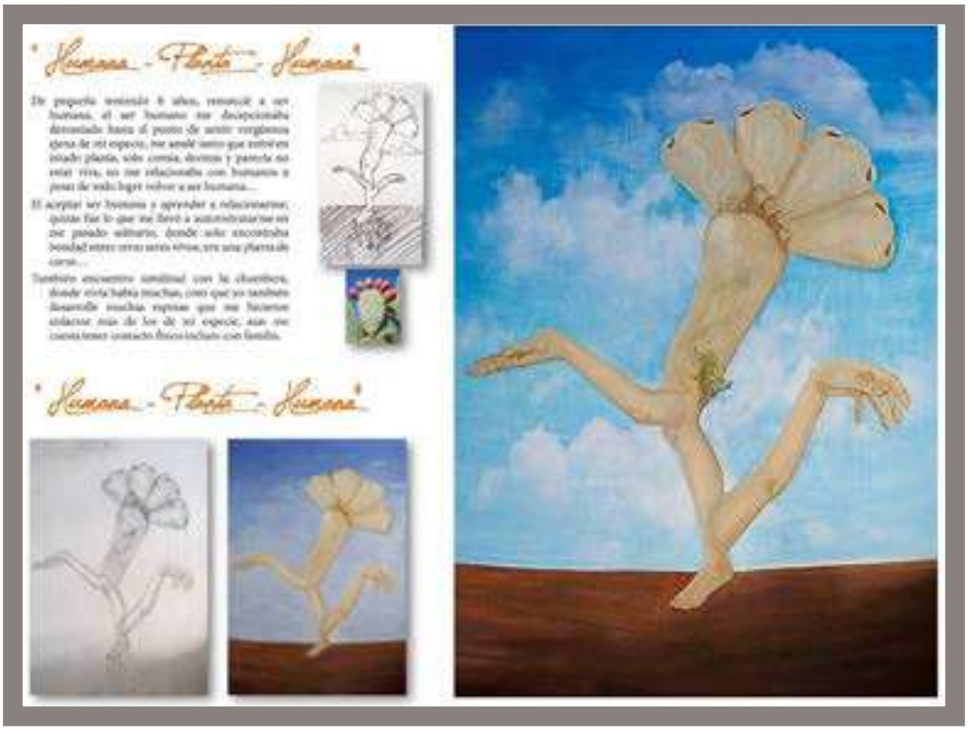


Figura 4. Trabajo final de Gloria Carvajal, 2015.

Destaca el estudio compositivo y espacial de la imagen seleccionada, así como el concepto de luz.

Las valoraciones cromáticas, realizadas mediante pinceladas superpuestas, amplias y enérgicas, crean una gran armonía. La estructura del espacio refuerza la idea de peso visual, equilibrado mediante la figura en escorzo del ángulo inferior derecho. El cuerpo representado está perfectamente modelado mediante toques pictóricos, transparencias y fundidos. El lenguaje pictórico se corresponde

Figura 5. Trabajo de María Egea, 2013

Este trabajo presenta el tema de tres formas diferentes: la imagen del caracol pintado al óleo sobre lienzo, la concha real sobre la peana de madera, y un texto poético enmarcado. Es una válida reflexión sobre leguaje y representación. El caracol, pintado de manera hiperrealista, compíte con la concha real, y simula tener tridimensionalidad, gracias a la correcta representación mimética del volumen, la luz y la textura. El texto escríto añade al conjunto otros significados intimistas y metafóricos.

Fig. 6. Trabajo final de Francisco Manuel Cortés Pérez, 2015

Este trabajo se realizó a partir de una ilustración digítal realizada por la estudiante.

La versión pictórica que realiza sigue el estudio bien calculado de los volúmenes, resueltos mediante colores próximos.

La composición central queda equilibrada con las dos líneas que se prolongan hasta la parte inferior, ampliando el espacio. El contraste entre el fondo (neutro) y la figura, refuerzan el poder de la imagen.

Fig. 7. Trabajo final de Sara González, 2015

Trabajo realizado a modo de collage. La oveja está representada con “economía” de medios, es decir, mediante síntesis de elementos para representar el natural. La simulación textural de la lana se consigue sólo a base de ciertos trazos y sombreados mínimos que resuelven el volumen, dándole un cierto carácter de ilustración.

El fondo está hecho con una tela pegada sobre el soporte. El estampado repetido de la tela crea un cierto efecto óptico, que se corresponde con la espiral de los ojos, ofreciendo una imagen inquietante.

Fig. 8. Trabajo de Marina Ruíz

Fotografías de exposición final, Casa de la Cultura de Almuñécar (Granada).

EPÍLOGO.
SEIS CONSEJOS QUE OLVIDAR

MA DOLORES SÁNCHEZ PÉREZ*

Como epílogo de este libro ofrecemos una serie de consejos que consideramos necesarios para aprender e investigar en pintura. Son ideas que, una vez compartidas por profesor y estudiante, ayudan a situar las posibilidades de enseñanza de la creación -en este caso la pictórica-, trasgrediendo los límites de lo unidireccional y adoptando los recorridos múltiples que conquistan "la verdad", siempre provisional, de lo artístico, su compleja simbiosis entre lo personal y colectivo, lo correcto y lo incorrecto, los materiales y el lenguaje.

Foto aportada por la estudiante Cristina del Mar Muñoz Aguilera, 2016

Este texto es un escrito atípico. No lo presento como un ensayo sobre la enseñanza en arte, no pretende ser un manual corto dónde encontrar trucos para aprender a pintar y mucho menos mostrar una dirección a seguir que ayude a ello. No me siento capacitada ni creo que se pueda hacer. Cada día desde que comencé con la docencia, me veo repitiendo a mis alumnos una y otra vez que no puedo dar una formula, ni una regla fija que nos diga qué funciona y qué no. Les incito que prueben, se equivoquen, prueben se equivoquen, prueben y a lo mejor, en una de esas, acierten. Les repito una y otra vez que no hay un solo método pues hay tantos como pintores y que al final, mi trabajo, es ayudarles a encontrar eso. En muchas ocasiones me piden que les muestre como lo haría yo... siempre les digo: eso no sirve, así lo haría yo. Pero yo no soy docente para enseñar mi forma de hacer sino para ayudar a descubrir como lo harían mis alumnos. Es casi una misión imposible. Ahora veo como héroes a aquellos profesores que consiguieron guiarme a mí y cumplir esa función. Lo fácil es dar la regla, el método fijo, aquello que quieren oír. Tuve la gran fortuna de tener unos cuantos profesores que supieron hacer que empezase a andar mi camino, otros que lo intentaron pero a los que yo no oí, y otros que directamente me ofrecían reglas que seguir sin darme la posibilidad de cuestionarlas. Pienso que, al final, todos fueron honestos en cuanto algo muy importante: intentaban mostrar aquello en lo que realmente creían.

Lo único que puedo ofrecer son una serie de consejos basados en mi propio aprendizaje, las barreras que encontré, y también basados en mi experiencia como docente y los obstáculos que observo en los estudiantes para poder avanzar. Es una pequeña lista alejada de lo que es un manual y del conocimiento referencial.

CONSEJO 1.
OLVIDAR LO APRENDIDO

Cuando comenzamos nuestro aprendizaje en arte tenemos muy claras nuestras aspiraciones, aquello que queremos hacer. Antes de entrar ya creemos saber lo que es "bueno" y lo que es "malo" y generalmente son criterios únicamente basados en el grado de representación mimética que alcancen los trabajos: Nos ponemos muy contentos si hacemos un retrato y se parece al retratado, y nos da igual la calidad de la pintura en sí misma como pintura. Comenzamos nuestra formación con una idea fija, que nos constriñe, y que en la mayoría de los casos ni siquiera está fundamentada en un conocimiento real.

El problema es grave porque esa "idea" de qué es la pintura nos impide crecer en otras ideas de pintura. Nos obsesionamos con ella y

nuestros intentos van encaminados a cumplir con eso que creemos saber. Y eso es así hasta que en un punto de nuestro aprendizaje comenzamos a valorar otras posibilidades. ¿En qué momento? Pues justo ahí está la clave. Unos antes, otros después, otros nunca.

Aquello que creemos saber es lo más difícil de desaprender. Las verdades que conocemos y que debemos poner en duda son las verdades que más arraigadas están en nuestro interior y derrumbarlas hace tambalear cada rincón de nuestro ser. ¿Cómo convencernos de que no sabemos algo que la sociedad, la escuela, nuestra familia, nos ha convencido de que sabemos? ¿Cómo darnos cuenta de que aquello que deseábamos como meta es una meta falsa?Es un proceso difícil. En mi caso no puedo recordar cómo se produjo el cambio, pero lo cierto es que se produjo. A mis alumnos les digo que deben aprender de nuevo todo, y que cada paso que den se lo cuestionen, pues no pueden cambiar un conocimiento fijo por otro. Sería igual de malo. No consiste en cambiar una idea por otra. Consiste en concebir el arte como posibilidad, como nuevos mundos que experimentar en cada paso que andamos dentro de él. Intento que el primer día de clase, en mi clase de primero eso ocurra, dudo mucho que lo consiga.

CONSEJO 2. EL ERROR ES LA BASE DEL APRENDIZAJE

Nuestro mayor temor es hacerlo mal, no estar a la altura, no ser lo bastantes buenos. Recuerdo mis épocas de estudiante, por nada del mundo quería estropear mi trabajo, lo valoraba como si fuese una obra finalizada. Veo a mis alumnos, con un temor ilógico a equivocarse en cada dibujo, temor que les impide divertirse, que les impide avanzar, que les impide comprender que desde el error creamos. Me piden reglas que seguir y ajustarse a ellas para no tener que enfrentarse al miedo a equivocarse. Este miedo se debe principalmente a tres factores:

1-El miedo a las calificaciones. Es el peor de los miedos. En las carreras de artes es una realidad, al final hay que calificar. Como estudiante recuerdo que aquellas materias que cursé olvidando que iban a ser posteriormente calificadas fueron en las que mayor aprendizaje obtuve, al margen de las calificaciones que conseguí, que curiosamente también fueron las más altas. Para avanzar en arte hay que ser valiente, arriesgarse, equivocarse y si por esas equivocaciones llegamos a suspender, al no alcanzar los objetivos marcados por la asignatura, pues bienvenido sea el suspenso. Los que estén cursando su licenciatura y lean estas palabras dirán: qué fácil, peroy ¿el título? ¿y el trabajo? ¿el tiempo? ¿Y la vida? Bueno, aquí es cuando acudo a mi propia experiencia del después de la licenciatura, de la inserción en el ámbito artístico, en el laboral. En esta profesión de nada te sirve el título, solo te sirve aquello que hayas aprendido, que sea un conocimiento profundo y no un pasar la asignatura... ahí es dónde está la verdadera pérdida de tiempo, en convertir el aprendizaje en una superación de materias y encima llegar a pensar que porque las hemos aprobado, hemos adquirido los conocimientos. Eso sí que es perder el tiempo, tiempo que después, por fuerza, deberemos recuperar si queremos ser competítivos en cualquier ámbito en el que nos desarrollemos.

2-Nuestro miedo al fracaso que se resume en inseguridad. Cuando decidimos dedicarnos al arte nos enfrentamos al mundo. En muchos casos nos enfrentamos a nuestras familias, a la sociedad que nos marca un camino, al capital para el que no somos productivos, a todo nuestro entorno. Es mucho más fácil estudiar Derecho, Administración de empresas, una Ingeniería... Y no me refiero a la dificultad de los estudios en sí, si no a la dificultad de enfrentar la pregunta ¿Y de que vas a vivir? O a la afirmación típica: Eso es un hobby

y no una profesión. Cada presión social de este tipo nos resta libertad. Y la libertad, aunque sea un ideal romántico traído hasta aquí, es para mí la base del arte. Es necesario eliminar ese miedo, es necesario que no importe lo que diga la familia, lo que diga el entorno, la sociedad o el capital (mercado): fallaremos, una y mil veces y si no lo hacemos no avanzaremos, no podremos descubrir en los errores caminos nuevos por recorrer y nos quedaremos en aquello que conocemos. El error es la base del aprendizaje en arte.

3-Por querer hacer obras de arte. Por nuestro ego superlativo de artistas. Estamos tan convencidos de que hacemos obras de arte y en ellas no cabe el error. Bueno, pues pensar eso es un error, y viva la paradoja. Para empezar, nuestros trabajos no son obras de arte, y si llegan a serlo no será hasta que la historia, los críticos, el mercado, la suerte o cualquier factor externos las sitúen como tales. Y si eso ocurre seguro que ellas está incluido el error, porque un error es una apertura a una realidad diversa, y eso es para mí el arte.

Así que no tengas miedo a equivocarte, pase lo que pase, de hecho busca equivocarte, fallar una y otra vez. Ponte a prueba, lleva aquello que conoces al límite, sal de tu burbuja de confort. Y ten en cuenta que los errores cuando de verdad se corrigen es de un ejercicio al siguiente, no te obsesiones por intentar arreglar un cuadro, ese cuadro es para eso, para fallar y será en el siguiente cuadro cuando ese error esté subsanado, o quizás en el siguiente o al otro.

CONSEJO 3. EL PROBLEMA DE LA DISCIPLINA

Este consejo es el que contradice al anterior. Por lo escrito hasta ahora parece que abogo por un aprendizaje libre, donde olvidar lo aprendido y la eliminación de las reglas sea nuestra bandera. Si no hay reglas puedo hacer lo que quiera para aprender, para comenzar y todo aquello que me digan es cuestionable en las aulas. Pienso que es labor del alumno preguntar el porqué de ciertas disciplinas y el trabajo del profesor el dar una respuesta lógica. ¿Qué ocurre entonces? Bueno, como docente me he dado cuenta de que al alumnado le cuesta realizar ciertos ejercicios que requieren de disciplina pues no creen que les vayan a servir para aquello que quieren realizar. Y sin embargo son ejercicios básicos y esenciales para su formación. Lo que ocurre es que en cierta medida llevan razón, es posible que no les sirvan esos ejercicios para llevar a cabo aquello que quieren hacer, pero el primero de mis consejos fue olvidar aquello que creemos saber... lo que nos lleva a olvidarnos de aquello que queremos saber y estar abierto a otros conocimientos. No es un menosprecio de las ideas de aquellos que empiezan, ni una infravaloración de la originalidad o genialidad de las mismas. Pero al final, gran parte de la pintura es un hacer, un hacer que es emoción y que se convierte en conocimiento, a través de la experimentación estética en su etapa creativa. Lo que nos lleva a que si no sabemos hacer no podemos pensar en qué hacer y si no pensamos en ese hacer no podemos concretar las ideas.

Para controlar el color hay que hacer las escalas, mezclar los colores. Es así como aprendemos a valorar los diferentes tonos e incluso es así como aprendemos a mirar el color y ver cómo actúa al lado de otro. Ese ejercicio es tedioso para la mayoría del alumnado pero yo lo hice y desde entonces no tengo problemas con el color, problemas que encuentro en todos aquellos que no hicieron sus escalas. Es un ejemplo, pero ocurre a todos los niveles, hay momentos en los que se exige disciplina para adquirir unos recursos, unas herramientas que no se adquieren de otra forma. Disciplina para aprender a proporcionar la figura humana, para aprender la historia del arte, para manejar la gestualidad, para la búsqueda de la espontaneidad controlada...

Plantearnos qué sentido tiene hacer un dibujo al carbón proporcionado y academicista no nos lleva a resultados lógicos. Pero sabemos que por ahí empezamos y se evoluciona. Mi respuesta sería que el acceso al arte desde esa disciplina es un método, como cualquier otro. Una introducción al hacer, a un hacer guiado para no perdernos en el mundo de posibles. Que el hacer produce conocimiento y que desde ese conocimiento se avanza. Es una forma, como cualquier otra, no es ni mala ni buena. El problema es cuando entendemos ese método de aprendizaje como una única verdad y nos quedamos en ella como en la única posibilidad. Entonces habremos cambiado un conocimiento fijo por otro y obviado el primero de mis consejos.

Resumiendo: aprender a pintar es difícil, es duro y exige muchísimo trabajo, olvidémonos de que el arte es genialidad; es voluntad y esfuerzo. Hay que ser consciente de que introducirnos a la pintura es trabajar mucho y realizar ejercicios que quizás no nos agraden para comprender cosas que aún ni siquiera podemos llegar a vislumbrar. Nuestros maestros nos lo explicaran, creeremos que lo hemos comprendido y que no hay necesidad de más, pero hasta que no lo hagamos no lo habremos sentido y no será hasta entonces que realmente sea un conocimiento. Pero luego, después de adquirir esa disciplinadebemos comprender que lo que se nos ha dado son herramientas, las letras del abecedario y que podemos escribir frases, libros o si queremos inventar nue-

Dos estudiantes, Cristina del Mar Aguilera y Sergio Galbis, con sus bastidores de pintura.

vos idiomas que contengan distintas letras.

1º CONSEJO BUSCA QUIEN TE ENSEÑE

¡Ja! Que gran consejo. Busca un profesor para que te enseñe. Bueno, si partimos de la base de que nadie te puede enseñar el arte y que eres tu el que debe aprender este consejo es lo más absurdo que puedes encontrar. Eso para empezar. Pero seguro que si estás leyendo esto ya tienes un profesor o muchos. El problema es que no con todos los profesores comunicamos igual. No quiere decir, al final, que sean buenos o malos maestros, ni que sepan dar sus clases mejor o peor. Todos los profesores tienen algo de lo que debemos aprender una gran lección. No se trata de eso. Al final es una cuestión de afinidad. Es posible que comuniquemos mejor con unos que con otros y esa comunicación es esencial para el aprendizaje, de lo contrario se convertirá en una lucha de poderes entre alumno y profesor y ese no es el objetivo.

Una estudiante visitando una exposición. Foto: Helena Bonilla López, 2016

Así que mi cuarto consejo es bien simple: Si no aprendes con un profesor, busca otro. Da igual, no es ofender a nadie, simplemente busca una mejor comunicación. Si no puedes cambiar de profesor intenta comprender que te está diciendo y conseguir sacar partido de ello en la medida de lo posible. Busca consejo en otros, investiga y pregunta a todos aquellos que te puedan ayudar.

Cuando era alumna me encontré con profesores con los que no estaba de acuerdo o creía que no me aportaban nada. Ahora sé que simplemente no era el momento de oír lo que me estaban diciendo. Desde que soy docente comprendo que hay alumnos a los que por alguna razón no consigo llegar, no sé cómo romper esa barrera y me es imposible ayudarles por más que lo intento. Hay posiciones enfrentadas que deben romperse y las circunstancias no lo favorecen. Tu aprendizaje es lo más importante y debes ser responsable de él. Considera que el profesor no es tu enemigo, es tu guía. Habla con él, hazle participe de tu problema y si puede te ayudará. La mayor alegría que he sentido como profesora es cuando mis alumnos por fin han roto sus miedos, han logrado comprender lo que intentaba decirles y han comenzado a realizar buenos trabajos. Para ello he tenido que intentar adivinar qué les ocurre, dónde está el problema o interrogarlos acerca de ello, lo que acaba por intimidarlos. La verdad, es mucho más fácil si directamente el alumno hace partícipe al profesor de sus dudas y la comunicación es abierta.

CONSEJO 5 NUNCA TE QUEDES SIN MATERIAL

Qué simple consejo es este quinto consejo. Bueno, pues he visto cómo hay quien se queda sin dibujar porque no llevó el papel, o bien porque olvidó comprarlo

o porque no tenía dinero para él. Los materiales del arte son un problema: son caros y condicionan nuestra expresión. Los materiales marcan aquello que hacemos, la forma que construye el objeto. El objeto, que no el alma, pero al final, en arte, son inseparables, porque aquello que se dice está marcado por el cómo lo decimos. Y en pintura, en arte, son la misma cosa.

Lo primero es conseguir adecuar los materiales a aquello que queremos decir, pero en caso de de que no podamos, generalmente por problemas económicos, adaptemos aquello que queremos decir a los materiales de los que podamos disponer y alcancemos con ellos la máxima expresión. Esto último es un gran ejercicio de aprendizaje técnico, y ¡cuantos más recursos alcancemos mejor!

Así que 5º consejo, no pares de pintar, de dibujar, de hacer, nunca. Si no tienes telas, pinturas o papeles sal a la calle, busca cartones, pinta con café o tintes naturales, utiliza aquello a lo que tengas acceso, sea el momento que sea. Pero no pares de hacer, porque en el hacer es dónde aprendemos a hacer.

CONSEJO 6 MIRA PINTURA Y LEE MUCHO

Este es otro de los consejos básicos y que sin embargo se obvian. Para aprender a pintar hay que ver pintura. Me refiero a ver intentando descubrir cómo están pintados esos cuadros, como está dada cada pincelada. Como se constituyen los planos y cómo están situados unos a lados de otros. Mira pintura, cuanto más mejor. Intenta que sea en directo, visita museos y exposiciones, pero también revisa bibliografía e imágenes.

Suelo decirle a mis alumnos: Imaginaos que tenéis la suerte de que a esta escuela llega el mejor profesor de arte del mundo. El mejor, y aprendéis muchísimo, y es capaz de transmitiros a lo largo de una asignatura cosas que marcan vuestra carrera como artistas para el resto de la vida. Bien, pues ese profesor prodigioso no puede enseñaros nada, absolutamente nada, comparado con lo que podéis llegar a aprender por el mero hecho de situaros, por ejemplo, ante Las Meninas. Sentir, vivir y comprender las Meninas es aprender la pintura. Quieres ser pintor, quieres aprender de pintura, muy bien ¡ve pintura!

Ahorra para viajar y poder acceder a los grandes museos y ver en directo las grandes obras. Pero también aprovecha cada exposición que se realice en tu ciudad, aprende de cada una de ellas aunque no te guste y recuerda el primer consejo que te di, la pintura es posibilidad, con lo cual cada posibilidad que veas y amplíe tu visión te está aportando una nueva forma de comprender. Y también lee mucho. Lee sobre arte, sobre pintura, sobre técnicas, sobre la luz, sobre el color, sobre los soportes. Lee filosofía, estética. Lee líteratura, poesía. Lee. La lectura potencia el pensamiento crítico y para la creación es necesaria una postura que cuestione el modo de entender nuestro entorno

CONCLUSIONES DE LOS CONSEJOS

Quiero cerrar con un último consejo. Y es el principal. Si quieres aprender a pintar, siente la pintura, apasiónate, obsesiónate, conviértala en tu vida, en tu todo. Experiméntala y llévala a su extremo en tu forma de expresarte. Nunca jamás digas que no tienes tiempo. Nunca te pongas a ti mismo excusas. Si no estás dispuesto pues dedícate a otra cosa.Y jamás pintes por obligación, por deber, hazlo porque a través de la pintura tienes un acceso a la verdad, a una verdad cambiante y móvil que te atrapa.

Busca una pintura de la que no puedas escapar y cuando la encuentres avanza desde ella y olvídate de todo lo que te digan, incluidos estos consejos básicos. Solo vive la pintura, el arte, desde las entrañas, desde el sentir, desde un sentir que, como nos diría María Zambrano, construye pensamiento.

*Mª Dolores Sánchez Pérez es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Actualmente profesora por Asignatura en la licenciatura de Artes Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México.

A veces, comenzar de nuevo no significa volver atrás; es la única manera de seguir adelante